

LES
OEUVRES D'ART
ET LE DROIT

UNIVERSITÉ DE LYON — FACULTÉ DE DROIT

LES
OEUVRES D'ART
ET LE DROIT

THÈSE POUR LE DOCTORAT

SOUTENUE DEVANT LA

FACULTÉ DE DROIT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Le Vendredi 6 Juillet 1900

PAR

EUGÈNE GAIRAL

Avocat

Élève de la Faculté libre de Droit

JURY DE LA THÈSE

M. PIC, professeur, *président* ;

M. ROUGIER, professeur ;

M. LAMEIRE, agrégé.



LYON

IMPRIMERIE PAUL LEGENDRE & C^{ie}

Ancienne Maison A. WALTENER

14, rue Bellecordière, 14

1900

UNIVERSITÉ DE LYON

FACULTÉ DE DROIT

MM.

CAILLEMER, O. ✱, C. ✕, I., doyen, professeur de Droit civil, correspondant de l'Institut.

MABIRE, ✱, I. Ⓚ, professeur honoraire.

AUDIBERT, I. Ⓚ, professeur honoraire.

THALLER, I. Ⓚ, professeur honoraire.

GARRAUD, I. Ⓚ, professeur de Droit criminel.

APPLETON (Charles), I. Ⓚ, professeur de Droit romain.

FLURER, I. Ⓚ, professeur de Droit civil.

ROUGIER, I. Ⓚ, professeur d'Economie politique.

COHENDY, ✱, I. Ⓚ, professeur de Droit commercial.

PIC, A. Ⓚ, professeur de Droit international public.

BARTIN, A. Ⓚ, professeur de Droit civil.

SOUCHON, A. Ⓚ, professeur d'Histoire des Doctrines économiques, en mission.

APPLETON (Jean), A. Ⓚ, professeur de Droit administratif.

LAMBERT, agrégé, chargé des cours d'histoire du Droit.

BOUVIER, agrégé, chargé des cours de Science et de Législation financière.

LAMEIRE, agrégé, chargé du cours d'Histoire du Droit public.

JOSSERAND, agrégé, chargé du cours de Procédure civile.

BROUILHET, agrégé, chargé du cours d'Histoire des Doctrines économiques.

HUVELIN, agrégé, chargé du cours de droit romain.

BECQ, I. Ⓚ, secrétaire.

AVANT-PROPOS

On a fréquemment attribué à notre siècle le mérite d'avoir *démocratisé* l'art en le rendant plus accessible à tous, en le répandant à profusion dans les milieux populaires, et en l'appliquant à l'embellissement des objets les plus usuels de la vie.

Ce jugement n'est pas exempt d'exagération et de témérité. Il est permis, en effet, de penser que les siècles précédents nous ont plutôt donné, sur ce point, des exemples à suivre, car ils ont ouvert un large champ à l'art décoratif, et transformé de simples artisans en artistes qui savaient imprimer un cachet original et individuel aux ouvrages les plus modestes, trop souvent abandonnés aujourd'hui à un banal industrialisme.

Quoi qu'il en soit du développement actuel du sentiment artistique parmi les masses, et sans examiner s'il n'y a pas, dans ce sens, de notables progrès à réaliser, il est certain que les questions d'art se trouvent plus que jamais à l'ordre du jour et que les nombreux problèmes juridiques que soulèvent les œuvres d'art ont pris une

très grande importance. On les voit, en effet, s'agiter non plus seulement dans les régions élevées de l'esthétique et de la philosophie, mais sur le terrain, plus immédiatement pratique, des droits et des obligations auxquels l'œuvre artistique donne naissance dans les rapports de la vie sociale.

Ces questions se réfèrent soit aux prérogatives légales des artistes, soit à celles des acquéreurs d'œuvres d'art, soit enfin aux droits de la société elle-même en pareille matière, l'autorité publique ne pouvant raisonnablement rester indifférente ni à l'influence heureuse des beaux-arts, ni aux dangers qu'ils font parfois courir à l'ordre social par un mauvais usage de leur puissance.

Depuis un demi-siècle, notamment, c'est surtout des droits de l'artiste, trop longtemps méconnus, que l'opinion s'est occupée, et, en particulier, des profits pécuniaires qu'il est admis à retirer du produit de son travail.

Sans parler des nombreux congrès, des publications périodiques et des traités dans lesquels on réclame persévéramment, pour l'auteur d'une œuvre d'art, la possession complète de tous les avantages matériels qu'elle est susceptible de donner, les maîtres les plus renommés ne dédaignent pas de descendre des sphères idéales de l'art pur et désintéressé, jusqu'aux vulgarités de l'art lucratif ; on les voit occuper nos tribunaux de querelles juridiques que l'ancien droit ne connaissait pas et ne pouvait même pas soupçonner.

Il suffit de jeter un regard sur nos recueils de jurisprudence pour constater, par le nombre des décisions

et par les chiffres représentant l'intérêt des litiges, l'importance grandissante qu'a pris le côté pécuniaire des professions artistiques. Faut-il s'en plaindre comme d'une déchéance de l'art, d'une sorte de profanation du génie ou simplement du talent ? Nous ne le croyons pas. Si la loi intervient plus judicieusement pour la protection des droits d'auteurs, si l'artiste s'entend davantage à faire argent de son travail et à demander à des principes de droit mieux établis, en même temps qu'à des procédés de reproduction plus perfectionnés, les ressources qu'il devait autrefois attendre de la munificence des grands, en quoi la dignité des artistes se trouverait-elle amoindrie ? Et ne faut-il pas voir, au contraire, un réel progrès dans tout ce qui peut les mettre à l'abri des tentations du besoin et accroître leur indépendance ? Lorsque le niveau de l'art s'abaisse, la faute n'en est point au développement de la propriété artistique dans une législation, mais à de tout autres causes qui n'ont d'ordinaire rien de juridique.

I. — L'artiste veut donc aujourd'hui obtenir de nos institutions la même protection que l'écrivain. L'un et l'autre prétendent, non sans raison, à la jouissance exclusive pour eux et leurs héritiers, pendant un assez long temps, des profits pécuniaires attachés à l'œuvre qu'ils ont mise au jour. Voilà le fait et, à ce fait, tout le monde en conviendra, correspond un droit indéniable dont la réglementation doit faire l'objet d'une branche spéciale de la science juridique.

Mais les droits de l'artiste, pour lesquels nos sociétés modernes montrent une juste sollicitude, ne doivent pas

faire oublier ceux des personnes qui entrent en possession, ordinairement à titre d'acheteurs, de l'œuvre d'art originale ou d'une reproduction de cette œuvre. C'est grâce à leur heureuse intervention que l'artiste peut recueillir la légitime rémunération de son travail. D'intéressants problèmes sont à résoudre pour concilier les droits qui passent à l'acquéreur avec ceux qui restent à l'auteur.

Il ne faut pas davantage perdre de vue la mission de haute protection et aussi de sage surveillance que la puissance sociale doit remplir au sujet des œuvres d'art. Si elle est tenue de faciliter à l'artiste la jouissance de ses droits, elle ne l'est pas moins d'exiger de lui l'observation de ses devoirs. Pour être protégée légalement, l'œuvre doit être licite. Lorsqu'elle porte atteinte au droit d'autrui, ou qu'elle poursuit un but immoral ou illicite, son auteur encourt de justes responsabilités devant la loi civile ou pénale.

En un mot, les avantages de la propriété artistique ont, comme charge corrélatrice, l'obligation de respecter les droits d'autrui et ceux de la société tout entière.

II. — Dans l'immense variété des choses qui peuvent être l'objet d'un droit, les œuvres d'art méritent une place à part, qui les rapproche des inventions industrielles et, plus encore, des ouvrages littéraires, en les éloignant des autres biens. A beaucoup d'égards, en effet, la chose nouvelle, sortie de l'intelligence de l'artiste, présente des caractères particuliers et spécifiques qui séparent juridiquement cette œuvre de l'esprit, non seulement des produits matériels du tra-

vail de l'homme, mais même des autres créations de sa pensée.

L'œuvre d'art se distingue, d'abord, des biens ordinaires, par son origine et sa nature; son *origine*, toute immatérielle et personnelle, qui, logiquement, rattache l'œuvre, considérée au point de vue des prérogatives légales de son auteur, à la catégorie des « biens intellectuels »; sa *nature* de chose expressive, agissant sur les sens pour parler à l'esprit de l'homme et pouvant justifier, à ce titre, une réglementation spéciale.

A côté de la chose matérielle dont l'artiste fait le véhicule de sa pensée, et qui peut être l'objet du droit de propriété ordinaire, il faut voir le droit exclusif de l'artiste sur sa création et le droit de la société relativement aux manifestations extérieures de l'idée artistique.

A ces deux derniers points de vue surtout, l'œuvre d'art diffère du commun des biens, de ceux qui consistent en choses matérielles, et occupaient presque exclusivement, avec les droits de famille, le législateur et le jurisconsulte, avant le développement considérable pris, au XIX^e siècle, par l'étude des droits de propriété industrielle, littéraire et artistique.

Ainsi la propriété artistique, comme les propriétés littéraire, industrielle et commerciale, se différencie radicalement des autres droits que sanctionne le législateur.

Après avoir vainement cherché à la rattacher à l'une des classes anciennement connues, on a compris, à mesure que ces droits ont été mieux étudiés, qu'ils ne

pouvaient se confondre avec aucune des branches de la division classique, et on en a formé la classe nouvelle des droits intellectuels. En tête figurent la propriété artistique et la propriété littéraire, sous le nom de « droits d'auteurs », droits qui priment hiérarchiquement les autres droits intellectuels, comme répondant à des besoins et procurant des jouissances d'un ordre plus élevé que ces derniers.

Viennent ensuite les inventions de l'industrie et les différentes créations de l'esprit comprises sous la dénomination générique de « droits de propriété industrielle et commerciale », qui méritent, sans doute, de prendre rang, à la suite des droits d'auteurs, dans la classe des droits ayant pour objet une production de l'intelligence.

Il y a, en effet, des rapports d'analogie évidents entre la propriété artistique et littéraire, d'une part, et de l'autre, la propriété commerciale et industrielle. L'une et l'autre ont une origine commune : le travail de l'intelligence, et une nature semblable : la faculté, pour le créateur, de recueillir, à l'exclusion de toute autre personne, les profits de la création de son esprit.

Par là, les divers droits, dits « intellectuels », se différencient non seulement du droit de famille et du droit de créance, mais aussi du droit réel ordinaire, qui consiste dans la faculté de jouir et de disposer d'une chose, mais d'une chose matérielle.

III. — Les analogies qui existent entre les diverses subdivisions de la propriété intellectuelle permettent assurément d'en faire une branche distincte de l'étude

du droit. L'artiste qui revendique la jouissance exclusive de son œuvre, ressemble beaucoup à l'écrivain réclamant le monopole de son livre, ou même, au commerçant ou à l'industriel, défendant sa marque de fabrique ou son brevet d'invention.

Toutefois, la réunion, dans un même traité, des règles concernant les droits d'auteur d'œuvres littéraires et artistiques, d'une part, et des règles relatives à la propriété industrielle et commerciale, d'autre part, offre plus d'inconvénients que d'avantages, les dissemblances entre ces deux groupes de droits intellectuels étant nombreuses et profondes (1).

Il paraît préférable d'étudier séparément la propriété littéraire et artistique et la propriété industrielle et commerciale. Le jurisconsulte peut ainsi se mouvoir plus librement en se dégageant des entraves d'une solidarité plus apparente que réelle.

Plusieurs écrits juridiques examinent, en deux groupes parallèles, les règles sur la protection légale des œuvres de l'écrivain, et les règles de même nature concernant les œuvres de l'artiste, sans y joindre aucunement la législation des droits de propriété commerciale et industrielle.

Par le but poursuivi, par les moyens employés, les beaux-arts ont, avec les belles-lettres, des affinités évidemment plus étroites qu'avec le commerce et l'industrie. Il est donc naturel, si on associe la propriété littéraire et la propriété artistique, quand on étudie leur système de protection légale, de ne pas leur adjoindre

(1) V. P. PIC, *Législation industrielle*, p. 8.

la propriété commerciale et industrielle soumise naturellement à un régime qui lui est propre.

IV. — Mais ne faut-il pas aller plus avant dans la voie de la spécialisation, et considérer comme une science distincte la théorie des règles de la propriété artistique détachée tout-à-fait de celles de la propriété littéraire ?

Jusqu'ici, à la vérité, cette séparation a été rarement ou timidement faite. Une certaine similitude d'origine et de législation entre les deux sujets d'étude, a fréquemment fait mélanger les questions juridiques soulevées par les œuvres d'art à celles que font naître de leur côté les œuvres de littérature. Les premières se sont glissées, en quelque sorte, à titre d'annexes, de dépendances des secondes, et les problèmes de la propriété artistique sont restés comme noyés parmi les matières traitées dans des ouvrages qui s'occupaient principalement et avant tout de la propriété littéraire.

On dissertait d'abord sur les droits reconnus à l'écrivain ; on en démontrait la légitimité, on en déterminait les caractères particuliers et l'étendue, et accessoirement, pour ainsi dire, on passait aux garanties du même genre que les principes demandaient de reconnaître aux artistes. Cette place, trop parcimonieusement mesurée, à laquelle on admettait les œuvres d'art dans des traités généraux sur l'ensemble des droits d'auteurs, ne saurait paraître suffisante aujourd'hui. On pouvait se contenter de ces aperçus sommaires de doctrine et de jurisprudence, à une époque où les gens de lettres étaient presque les seuls à occuper l'opinion de leurs plaintes contre les contrefacteurs des choses de l'esprit. Main-

tenant il convient d'accorder la même attention aux droits de l'artiste, parce que les beaux-arts, non moins que la littérature, s'affirment incessamment par des actes dans la vie courante, et que l'imagerie, par exemple, est arrivée à un degré de vulgarisation au moins aussi intense que le livre et même que le journal.

Les productions de l'art méritent donc, par l'importance de leur objet, autant que par le caractère spécial de certaines de leurs règles, d'être étudiées à part, grâce à la réunion méthodique des principales questions juridiques qui les intéressent. Ainsi isolée, et rendue autonome, la législation des droits d'auteurs d'œuvres artistiques apparaîtra sous un jour plus complet, et on ne se verra pas obligé, comme il arrive dans les traités communs aux deux genres de droits d'auteurs, de revenir sur ses pas, pour donner la raison d'une diversité de solution, fondée simplement sur une certaine différence de nature entre les deux propriétés littéraire et artistique.

V. — Ce n'est pas tout ; jusque dans le domaine propre des beaux-arts, il faut distinguer, et il y a lieu de faire un groupe à part de plusieurs branches de l'art, qui ont entre elles assez de corrélation pour obéir à des règles analogues ou même identiques, et qui se différencient notablement des autres branches. Tels sont les arts du dessin, arts graphiques ou arts plastiques, tous ceux qui agissent sur l'âme par l'intermédiaire du sens de la vue, après avoir donné naissance à ce qu'on appelle plus particulièrement une œuvre d'art, c'est-à-dire une figure corporelle réalisant, par une combi-

naison de formes extérieures et visibles, ce que l'auteur a pu fixer matériellement de sa création, pour la rendre communicable aux autres hommes par l'organe des yeux.

Les arts du dessin (certains disent arts *figuratifs* ou *optiques*), bien distincts de la musique : la peinture, la gravure, la sculpture, l'architecture et généralement tous les arts qui traduisent aux regards l'inspiration de l'auteur, à l'aide de la ligne, de la couleur ou du relief, sont réunis par une certaine similitude de moyens : ils agissent par l'organe de la vue et non de l'ouïe.

La plupart d'entre eux ont, en outre, comme caractère commun, la permanence et l'immutabilité dans les effets : ainsi le tableau, la statue ou l'édifice saisissent l'œil par une impression unique. D'autres, au contraire, comme l'art scénique et la danse, ajoutent à cette puissance de représenter les objets, mais dans une immobilité forcée, la ressource du mouvement, de la transformation et de la succession des aspects.

Les uns et les autres, du reste, parlent, non par des sons, mais par des figures (fixes ou changeantes). Ils se séparent donc entièrement de l'art musical qui, s'adressant à un sens différent, constitue, au point de vue juridique, un art d'une espèce particulière, avec sa législation originale. Les œuvres musicales sont, entre les mains de leur auteur, une *propriété*, sans doute, au même titre que les œuvres des arts figuratifs, mais donnant lieu à de tout autres questions que les productions artistiques auxquelles les lignes, les couleurs ou les reliefs constituent un véritable corps.

Les créations de la musique, comme celles de la parole prononcée ou écrite, sont susceptibles de deux espèces de contrefaçon : la reproduction directe, ou *exécution de la composition musicale*, et la copie de la notation écrite ou imprimée fixant la composition sur le papier.

Au point de vue des atteintes dont elle peut être l'objet, la propriété de l'œuvre musicale, se rapproche donc de la propriété de l'œuvre littéraire ou dramatique, également sujette à une double contrefaçon, la reproduction orale et la reproduction typographique.

VI. — Ces distinctions faites, la présente étude sur les œuvres d'art visera uniquement leur condition juridique spécialement dans l'ordre des arts graphiques et plastiques (arts du dessin, optiques ou figuratifs), à l'exclusion, par conséquent, de l'art musical et de l'art dramatique.

C'est, du reste, à l'égard des productions des arts figuratifs plus particulièrement, que, dans le commun langage, on emploie, pour les désigner, les mots « œuvre d'art ». La création musicale n'est pas comprise dans le sens ordinaire et courant de cette expression, que l'usage réserve plutôt aux créations dans lesquelles la pensée de l'artiste prend une forme visible, en se déterminant par des dimensions et des proportions, des traits, des oppositions d'ombre et de lumière, souvent aussi le contraste et le jeu des couleurs.

Le domaine des œuvres d'art, ainsi circonscrit, est

encore fort étendu. Si vaste qu'il soit, cependant, il se borne, au point de vue de la législation, à un groupe de sujets d'étude de même famille, entre lesquels les différences de détail, caractéristiques de chaque spécialité, ne laissent pas de s'harmoniser dans l'unité du plan général.

VII. — A l'ensemble des arts figuratifs, il faut un régime législatif uniforme dans ses grandes lignes, se prêtant, toutefois, aux variantes de réglementation que chacun de ces arts pourrait réclamer. Mais, où puiser, en droit français, les éléments de cette législation spéciale ? Quelques textes seulement se rencontrent dans notre loi nationale, auxquels s'ajoutent des dispositions de conventions diplomatiques de date relativement récente. Ces documents sont loin de répondre à toutes les questions, et force est bien, dans le silence du législateur, de remonter aux principes du droit naturel.

C'est surtout au point de vue des droits de l'auteur sur son ouvrage et des moyens légaux ouverts pour la protection de ces droits, que la législation intéressant les œuvres d'art présente une importance particulière à notre époque, parce que la propriété artistique, mieux définie et susceptible de s'appliquer à un plus grand nombre d'objets qu'autrefois, non seulement comprend des prérogatives nouvelles, mais se trouve exposée à des entreprises plus fréquentes et plus dommageables.

La contrefaçon est devenue beaucoup plus redoutable, grâce aux progrès réalisés dans les moyens de

reproduction. De même que l'auteur d'une œuvre littéraire peut être spolié plus aisément et plus gravement grâce à la typographie, l'auteur d'une œuvre d'art est exposé à la voir reproduire à un nombre d'exemplaires indéfini, par des procédés nouvellement inventés ou perfectionnés, et le péril est ici encore plus grand parce que l'exploitation illicite trouve ouvert devant elle, pour ses produits, un marché plus étendu ; le langage de l'art est compris de tous les peuples et n'a pas besoin, comme le livre, d'être traduit d'un idiome dans un autre, et il suffit de reproduire identiquement l'œuvre pour en utiliser la copie dans tous les pays.

D'un autre côté, l'art s'adresse d'ordinaire à un plus grand nombre d'intelligences ; il est, tout au moins, plus facilement accessible aux illettrés. Si quelque culture spéciale est nécessaire pour saisir toute la beauté de certaines œuvres artistiques, une partie cependant de cette beauté se laisse atteindre par les ignorants eux-mêmes. De là, un besoin plus grand encore de protection pour la propriété artistique.

Joignons à cela que la contrefaçon de l'œuvre d'art, devenue de jour en jour plus facile, est rendue d'autant plus lucrative. Chaque amélioration réalisée dans la puissance et la fidélité des procédés de reproduction accroît en proportion l'insécurité des artistes, obligés de faire la garde autour de leurs œuvres, dès qu'elles sont rendues publiques.

Les plagiaires, toujours à l'affût de moyens de spoliation plus commodes, épient les progrès de la science pour les approprier à leur coupable industrie, et par-

viennent ainsi, pendant quelque temps, à confisquer à leur profit les fruits du travail d'autrui, jusqu'à ce que les tribunaux aient pu appliquer à la répression de la nouvelle fraude les armes que leur fournissent, soit les principes généraux, adaptés à des cas jusqu'alors imprévus, soit même une innovation législative rendue nécessaire par un changement de manœuvre des contrefacteurs.

Pour un genre de propriété reconnu tardivement et dont la réglementation est appelée à se compléter à mesure que se perfectionnent les moyens par lesquels on peut porter atteinte à ce droit, nous n'avons pas la ressource d'un code savamment élaboré et complet. On est obligé de recueillir et d'enregistrer, à la suite de quelques dispositions légales trop rares et trop sommaires, les arrêts de la jurisprudence et les solutions de la doctrine éparses dans d'assez nombreux ouvrages.

Aussi, les jurisconsultes, astreints à ce travail de recherches, ont-ils regretté qu'il n'existât pas une loi générale réglant dans toutes ses parties la matière des droits d'auteur. Dans un monument de ce genre, les beaux-arts formeraient une des deux grandes divisions du sujet, et chacun des arts figuratifs y aurait son chapitre. Les projets de codification, d'ailleurs, n'ont point manqué. Aucun n'a pu aboutir jusqu'à présent, et il faut reconnaître qu'une des plus graves difficultés auxquelles se heurte ici le législateur, est celle des définitions. Des prescriptions légales différentes devant s'appliquer, dans certains cas, à des

arts différents, on comprend combien la question de frontières entre ces derniers peut être délicate.

C'est donc, croyons-nous, aux principes rationnels sur la classification des arts qu'il faudra recourir, en l'absence d'un texte formel, toutes les fois que le droit de l'auteur pourra varier d'après la nature de la production artistique.

Mais le législateur n'a pas seulement négligé de définir chaque branche distincte de l'art, il a omis de se prononcer sur une foule d'autres questions, se bornant à esquisser à grands traits quelques règles fondamentales.

Ce silence des textes, qui a l'avantage de laisser aux tribunaux le champ libre pour statuer sur des hypothèses toutes nouvelles, auxquelles une règle préfixe aurait pu ne pas convenir, est une raison de plus de rechercher ce que l'équité impose. Quand la disposition de droit positif fait défaut ou manque de clarté, le juge a le devoir de s'inspirer du sentiment de l'équité naturelle et de suivre les indications du droit théorique pour compléter ou suppléer la formule de la loi, suivant l'esprit de ses prescriptions.

Si la tâche de l'interprète, devant des théories à édifier sur des assises trop espacées, et dont il lui faut remplir les intervalles, n'est pas sans difficulté et sans péril, on ne peut pas dire qu'elle soit dépourvue d'intérêt, au double point de vue spéculatif et pratique. Les questions non résolues législativement n'en sont pas moins des questions à résoudre, le cas échéant, judiciairement, et, dès lors, à étudier dans la doctrine avec d'au-

tant plus de soin que la pensée du législateur est plus indécise. Cette étude, privée de l'appui d'un texte formel, doit viser au couronnement de l'œuvre çà et là inachevée en procédant avec une entière indépendance et en s'attachant uniquement à ce qui paraît le meilleur, à la seule condition de respecter le plan général tracé par l'architecte, c'est-à-dire les dispositions claires et précises de la loi.

Ainsi, en première ligne, après une introduction historique, où seront indiqués les précédents de notre législation actuelle sur les droits des artistes, viendra l'exposé des principes et des considérations théoriques, puis la mention des textes et leur commentaire avec une appréciation critique de ces prescriptions et l'indication des réformes que suggèrent soit la pratique française, soit l'exemple des pays étrangers; enfin, dans chaque partie du sujet, la solution qui paraîtra la plus rationnelle pour les cas non prévus par la loi. Tels seront l'objet et la méthode de ce travail.

INTRODUCTION HISTORIQUE

ANTIQUITÉ

• Considérations générales

L'étude des civilisations anciennes, qui permet de constater des traces nombreuses d'un art très perfectionné, ne révèle, par contre, que des détails insignifiants touchant la condition économique des artistes et le régime légal de leurs productions parmi ces peuples. Les renseignements épars dans Pline, Plutarque, Lucien ou Vitruve, font regretter la disparition des traités spéciaux de Pamphile, Antigone, Polémon ou Pasitèles, qui auraient peut-être jeté quelque lumière sur un problème très obscur.

Pourquoi les ouvrages d'auteurs anciens qui nous sont parvenus, pas plus que les textes de législation, ne nous donnent-ils aucun aperçu sur des questions aujourd'hui si importantes, et dont les seuls témoins survivants de la société d'alors, ne semblent pas soupçonner l'existence ? Ne devons-nous pas conclure de ce silence et de cet oubli que le développement de l'art laissait dans l'ombre la plus com-

plète ceux qui en étaient les principaux facteurs, et qu'il n'était pas accompagné d'un développement parallèle de l'idée du droit de l'auteur et de la notion de la propriété intellectuelle (1) ?

Quelles raisons peut-on présenter avec quelque vraisemblance d'un tel état de chose ? On en a donné plusieurs, que nous allons résumer en reconnaissant, d'ailleurs, que la première n'est pas satisfaisante.

1. ABSENCE DES MOYENS DE REPRODUCTION

Jusqu'à ces dernières années, chez presque tous les auteurs qui se sont occupés de l'art antique à ce point de vue (2), il a été admis que, si les anciens n'avaient pas la notion d'un droit d'auteur à sauvegarder, c'est que, par suite de l'absence de moyens de reproduction, il était impossible de porter atteinte à ce droit. Le reproducteur, disait-on, devait, pour contrefaire, déployer le même talent et le même travail que l'auteur et, par conséquent, avait peu d'intérêt à lui dérober sa composition.

C'est là un raisonnement que nous ne saurions adopter, car il va tout à la fois contre la vraisemblance et contre les faits. Si nous pouvons nous féliciter des conquêtes de l'imprimerie, nous devons reconnaître que les anciens pratiquèrent au moins aussi habilement qu'on le fait actuellement certains arts de reproduction. Les procédés de fonte, de moulage

(1) F. PIC, *Dissertations sur la propriété littéraire et la librairie chez les anciens*.

(2) POUILLET, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, p. 2 et 3; — LAPORTERIE, *Du Délit en matière d'art*, p. 11; — COLLIN, *Droit des auteurs et des artistes*, p. 108; — ASSELINEAU, *Condition des gens de lettres et des artistes à Rome*, p. 175; — DARRAS, *Droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, p. 167.

étaient arrivés, chez eux, dès une époque très reculée, à un degré de perfection difficilement dépassé de nos jours. Les innombrables objets d'art, notamment sous forme de statuettes répétées à l'infini, qu'on découvre dans les fouilles d'Égypte et d'Assyrie, sont des produits moulés, qui surprennent par leur finesse, à tel point que, pour certains bijoux merveilleusement ciselés de Memphis, on a pu se demander si leurs créateurs ne connaissaient pas la *galvano-plastie* ou quelque procédé chimique analogue, tant il paraissait difficile d'en expliquer autrement l'origine (1). Dès les premières civilisations on a su multiplier indéfiniment par des empreintes les créations originales, et il existe dans nos musées des centaines d'objets d'art sortis des mêmes moules. Nous possédons des quantités de ces moules, soit égyptiens (musée de Boulaq) (2), soit chaldéens, assyriens ou phéniciens (3), soit carthaginois (4).

Chez les peuples plus rapprochés de nous, Grecs ou Romains, le moulage était une industrie prospère, qui répandait à profusion et exportait à l'étranger les figurines de bronze et les objets de céramique sous toutes les formes. Les moules à pièces, d'un usage si compliqué, étaient familiers aux anciens (Nécropole de Myrina) (5). Des légions de *coroplastes* n'avaient d'autre profession que de mouler les figurines, copies d'œuvres célèbres, masques, caricatures, héros, divinités, jouets et *ex-voto* (6). Bien plus, les moules

(1) Voir : DARY, *Tout par l'Electricité*, p. 378 ; — MARTHA, *L'Art étrusque*, p. 562.

(2) MASPERO, *Guide du visiteur au musée de Boulaq*, 1884.

(3) PERROT et CHAPIEUX, *Histoire de l'Art*.

(4) *Fouilles du P. Delattre*. TUDOT, *Figurines*. — V. DAREMBERG et SAGLIO, *Diction. des antiquités*, V^o *Figlinum*.

(5) POTTIER, *Nécropole de Myrina*, p. 133.

(6) MARTHA, *Op. cit.* ; — GARNIER, *Histoire de la Céramique*, p. 121 et suivantes.

eux-mêmes étaient l'objet d'un commerce d'exportation, et on pouvait ainsi reproduire sur place des œuvres étrangères, au moyen d'empreintes qu'on se faisait expédier.

Qu'on ne conteste pas la valeur de ces reproductions ; elles étaient identiques à l'original et, par conséquent, la contre-façon pouvait s'exercer dans la perfection. Comment en aurait-il été autrement, puisque les Romains, par exemple, connaissaient l'art si délicat de mouler sur le vif ? Les fameux bustes des ancêtres n'étaient que des moulages pris sur nature, et Pline nous révèle l'origine de cette précieuse invention (1) : « *Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit, ceramque in eam formam gypsi infusa, emendare instituit Lysistratus* » (2). Le musée de Lyon possède un masque mortuaire moulé par ce procédé, et découvert dans la nécropole de Trion (3).

Il n'est pas jusqu'aux Gaulois qui n'aient laissé dans leurs ateliers de céramistes de riches collections de moules retrouvées de nos jours (4).

Il nous semble donc inutile de prolonger la démonstration, et nous pouvons repousser, comme erronée, l'assertion d'après laquelle le droit de reproduction était inconnu des anciens, parce qu'ils manquaient de moyens de reproduction. Tout au plus peut-on dire que la reproduction *graphique* ne possédait pas les facilités que lui donne aujourd'hui l'imprimerie, quoiqu'un passage de Pline permette de soupçonner, chez les Romains, l'existence de l'impression des gravures.

(1) PLINE, *Histoire naturelle*, XXXV, 44, 1.

(2) PERKINS, *Du moulage en plâtre chez les anciens*, p. 9.

(3) V. LOCARD, *Note sur une tombe romaine*, 1882 (*Mémoires Acad. Lyon*, t. XXII).

(4) DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités*, v^o *Figlinum*.

« *Benignissimo invento, insertis voluminum suorum feconditati, non nominibus tantum septuagentorum illustrum, sed et aliquo modo imaginibus* » (1). Cet *aliquis modus*, grâce auquel Varron reproduisait dans ses ouvrages le portrait de soixante-dix personnages, était-il donc autre chose que la gravure sur métal ou sur bois, au trait et encreée au minium? Cette hypothèse ne doit pas étonner quand il s'agit d'un peuple si habile à ciseler et graver les métaux.

2. CONDITION INFÉRIEURE DE L'ARTISTE.

Il y a plus de vraisemblance à attribuer l'indifférence du législateur à l'égard des artistes à l'infériorité de leur condition. De tout temps, on s'est préoccupé surtout des droits de ceux qui étaient assez forts pour les revendiquer. Or, dans l'antiquité, l'artiste libre n'était pas beaucoup plus estimé que l'esclave. Comment aurait-il pu prétendre à la jouissance d'une prérogative, non plus seulement de droit commun, mais spéciale et, en quelque sorte, exceptionnelle? Souvent l'obscurité et l'oubli, rarement les honneurs et la fortune, dans tous les cas une situation légale, à laquelle l'exercice d'un art n'apportait aucune modification particulière, et qui était ordinairement des moins enviables et des plus dédaignées, tel était son lot.

3. CARACTÈRE UNIFORME DES ŒUVRES D'ART.

L'originalité dans les types anciens est une chose assez rare. Le plus souvent, les mêmes sujets sortaient indéfiniment

(1) PLINÉ, *H.N.*, XXXV, 2, 7. — V. DEVILLE, *Examen d'un passage de Pline relatif à une invention de Varron* (Mémoire à l'Acad. de Rouen, 1847).

des mains des artistes. L'origine religieuse de l'art lui assigna longtemps un caractère hiératique incompatible avec l'innovation; de là le *canon* antique dont les artistes ne devaient pas s'écarter. Platon attribuait à ces types une ancienneté immémoriale : « Si on veut y prendre garde, dit-il, on trouvera chez les Egyptiens des ouvrages de peinture ou de sculpture faits depuis dix mille ans, et qui ne sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui, et qui ont été travaillés sur les mêmes règles » (1). La nécessité de se conformer aux « canons » forçait tous les artistes à exécuter de même les mêmes sujets, et écartait, par conséquent, la possibilité de s'approprier un type spécial, d'autant qu'alors rien ne paraissait plus digne d'éloges que ce qui se rapprochait le plus des productions antérieures. En un mot, l'artiste antique, loin de rechercher l'originalité, devait la repousser le plus possible.

Ainsi, la permanence des sujets mythologiques ou légendaires, à poses ou attributs traditionnels, ne permettait guère d'innover et, par suite, de réserver à tel ou tel artiste le monopole de créations qui faisaient, pour ainsi dire, partie du domaine public. C'est pourquoi on voit les types du Jupiter ou de la Minerve de Phidias, de la Junon de Polyclète, reproduits perpétuellement par tous les artistes (2).

4. ABSENCE D'UN DROIT INTERNATIONAL.

L'état de la civilisation et des mœurs ne favorisait pas non plus la reconnaissance d'un droit qui aurait eu besoin d'une sanction internationale; car la répression de la contrefaçon artistique n'a toute sa valeur que si elle peut s'exer-

(1) PLATON, *Lois*, II, p. 656.

(2) V. MARTHA, p. 509.

cer au dehors de la localité où travaille l'auteur primitif. Comment punir une reproduction étrangère, alors que, d'une cité à une autre, la loi cessait d'avoir autorité? Aussi, l'artiste devait facilement se désintéresser des copies faites de son œuvre dans une ville lointaine; il n'y pouvait rien, d'abord et, de plus, il n'en éprouvait pas un préjudice sensible. Cette concurrence ne diminuait guère son profit pécuniaire, du moment que sa renommée ne s'étendait pas, d'ordinaire, au-delà de la localité qu'il habitait.

Lorsque le nom d'un artiste arrivait à franchir les frontières de son pays, la liberté de la contrefaçon était plutôt de nature à servir les intérêts de l'auteur de l'original, puisqu'on pouvait, sans danger, en vendre des reproductions avouées. Des copies faites ouvertement pouvaient ainsi accroître la réputation de l'artiste, seule chose dont il eût à se soucier, une fois l'original vendu sous son nom.

Peuples de l'Orient

Les considérations précédentes nous dispenseront d'une étude approfondie des peuples anciens, antérieurs aux Grecs et aux Romains, car elles s'appliquent d'une manière générale à toutes ces civilisations reculées. Ce serait se condamner à des redites fastidieuses que de chercher à expliquer l'absence de législation spéciale chez les Egyptiens, les Assyriens, les Phéniciens, les Perses ou les Carthaginois. Nous ignorons et la condition de leurs artistes, et les règles de droit qu'on pouvait observer à l'égard de leurs productions. Les nombreux spécimens que leur talent nous a légués et que le temps et les barbares ont épargnés, témoignent d'un art avancé, mais ne permettent nullement d'en tirer quelque affirmation certaine relativement au sujet qui nous occupe.

Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'en Egypte, notamment,

les arts devaient être exercés, soit par la caste des prêtres, soit par celle des artisans, les premiers consacrant leur talent à la représentation des divinités, et les autres à la fabrication des objets d'art et des bijoux qu'on retrouve en si grand nombre dans les hypogées.

L'impression qui se dégage tout d'abord de l'examen de ces œuvres est l'immutabilité des sujets et du système iconographique, d'où on peut déduire l'inutilité d'un monopole de reproduction, qui suppose le mérite de l'invention. En second lieu, l'absence générale de la signature (1), par laquelle se manifeste, de nos jours, l'idée de personnalité et d'appropriation exclusive, est un indice certain que l'artiste égyptien ou assyrien abandonnait entièrement, avec la possession de son œuvre, tout droit exclusif sur la composition. On ne peut, en effet, considérer comme des signatures d'auteurs, les estampilles apposées sur les briques émaillées de Khorsabad ou de Ninive, sur les poteries carthaginoises, ou les cônes assyriens, marques ou cachets destinés, selon nous, à indiquer l'atelier du fabricant (2) sans qu'on puisse en déduire la preuve d'une protection assurée aux marques de fabrique. Les artistes ne songeaient donc pas à réclamer un privilège sur leurs œuvres ; ils restaient assimilés aux autres artisans dont ils partageaient l'obscurité et la médiocrité de condition. De là, l'oubli absolu qui plane sur leurs noms et cette indifférence générale que, seule, la protection

(1) MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, I, p. 403. Les inscriptions « ont dédaigné d'enregistrer un seul nom d'architecte. C'étaient des gens de petite extraction vivant sous le bâton, et leurs aides ordinaires, les dessinateurs, peintres, sculpteurs, n'étaient pas mieux partagés qu'eux. » — V. aussi MASPERO, *L'Archéologie égyptienne*, p. 168-172, — DIEULAFOY, *A Suse*, p. 161.

(2) GARNIER, *Histoire de la Céramique*, p. 41 et 53.

d'un Alexandre (1), ou d'un Ptolémée (2) secouait un instant.

La Grèce

L'ART GREC

L'étude de la civilisation grecque, sans permettre davantage d'y reconnaître l'existence d'une propriété artistique, fournit cependant quelques indications sur la condition des artistes, et l'état des mœurs publiques à l'égard de leurs œuvres. Disons tout d'abord que l'opinion généralement admise, en ce qui concerne la situation, prétendue si honorable, des peintres ou sculpteurs grecs, est susceptible de sérieuses réserves. C'est un lieu commun de dire que la Grèce était la patrie des arts, et qu'il suffisait d'y avoir quelque talent pour y arriver à la renommée et aux honneurs. Un examen plus approfondi de la réalité nous montre que les mœurs étaient assez peu favorables à tout ce qui, de près ou de loin, touchait aux arts, et nous explique l'absence de ces prérogatives que nos législations reconnaissent aujourd'hui à l'auteur d'une production artistique. On aurait tort, sur la foi des légendes et des anecdotes rapportées par les anciens écrivains au sujet de la faveur acquise par tel ou tel sculpteur fameux, de se représenter comme bien relevée la situation de la généralité des artistes. Tout porte à croire que les artistes de second ordre, ceux qui constituent en définitive la grande majorité, étaient condamnés à une existence bien précaire.

(1) Alexandre fut le protecteur d'Apelles.

(2) Les Ptolémées, fondateurs du *Museum* et de la Bibliothèque d'Alexandrie, ramenèrent en Egypte, au II^e siècle, plus de 2.500 statues, ravies jadis par Cambyse.

Il ne semble pas possible de supposer que les Grecs aient eu la notion du droit d'auteur ; aucun texte ne permet de le soupçonner, surtout à l'égard des créations artistiques. Il est démontré que les Athéniens, relativement aux œuvres littéraires « n'admettaient pas au profit de l'auteur un droit exclusif de reproduction » (1). Comment croire que leurs législations ne présentaient pas la même lacune pour les œuvres d'art, malgré tout ce qu'on peut dire du goût du beau, si répandu chez les Grecs, et du caractère esthétique dont étaient revêtues chez eux les moindres productions ? Si les provinces ou les cités décernaient parfois de grands honneurs à tel ou tel artiste, c'était précisément pour le payer de son travail, abandonné à l'usage public, et le dédommager de la perte d'une propriété matérielle qui constituait son unique droit. Nous ne croyons pas exact de dire qu'on interdisait le dessin aux esclaves pour le réserver aux hommes d'une naissance supérieure (2). Cela a pu se rencontrer comme fait isolé, mais il est hors de doute que les classes élevées considéraient, au contraire, avec mépris le fait de s'adonner aux travaux artistiques.

Condition des artistes grecs

Il est assez difficile de tracer de la condition de l'artiste grec, un tableau susceptible de s'appliquer à toutes les époques. Rien n'est plus confus que cette condition, car elle change non seulement avec les diverses phases de la vie politique, mais encore, dans une même période, avec les coutumes et

(1) CAILLEMER, *La propriété littéraire à Athènes*, p. 13 ; — MICHOU, *Propriété littéraire et artistique*, p. 37.

(2) LAPORTERIE, p. 12.

les lois si variées de chaque ville ou de chaque province et surtout avec la qualité d'homme libre ou d'esclave. La variété même des situations explique les divergences d'opinions à cet égard, les uns élevant les artistes au niveau des dieux, les autres les rangeant parmi les esclaves.

Si, pour s'éclairer on se réfère aux rares passages d'auteurs grecs faisant allusion au sujet qui nous occupe, on se trouve en présence d'affirmations tout à fait contradictoires. « Pas un jeune homme bien né, dit Plutarque, après avoir vu la statue de Jupiter à Olympie et de Junon à Argos, ne souhaiterait d'être Phidias ou Polyclète. L'œuvre nous charme par sa grâce, mais *nous ne sommes pas tenus d'estimer l'auteur* » (1). L'opinion d'Aristote est encore moins favorable aux artistes, mis de pair avec les artisans (2). « Les artisans, dit-il, sont presque des esclaves; jamais cité bien ordonnée ne les admettra au rang de citoyens, ou, si elle les admet, elle ne leur accordera jamais la plénitude des droits civils ». — « Fabriquer des lampes, ajoute Andocide, c'est faire œuvre d'étranger et de barbare » (3). Or, qui ne sait à quel point l'étranger et le barbare étaient méprisés dans l'antiquité ? Vraiment on comprend que si les artistes étaient ainsi considérés, Platon ait voulu interdire aux citoyens l'exercice des arts (4).

Pour ces auteurs, artistes et artisans devaient être confondus dans un commun discrédit. Mais il ne faut pas se borner à ces citations, car une théorie plus libérale, admettant la distinction entre l'art et le métier, doit être relevée chez plusieurs écrivains grecs. Isocrate (5) critique cette erreur

(1) PLUTARQUE, *Périclès*, 2.

(2) ARISTOTE, *Polit.*, III, 3, 2.

(3) SCHOL. ARISTOPH., *Vesp.*, 1007.

(4) PLATON, *Lois*, VIII, p. 847.

(5) ISOCRATE, *Antidot.*, I; *De permut.*, 2.

grossière qui fait de l'artiste un être inférieur. « C'est comme si on osait appeler fabricant de poupées Phidias qui a exécuté la Minerve, ou prétendre que Zeuxis et Parrhasius exercent le même art que le peintre d'enseignes ». Aristote, lui-même, si dur pour tous les travailleurs manuels, fait une exception en faveur des architectes (1). « Nous plaçons, dit-il, les architectes au dessus des manœuvres, et nous les estimons plus habiles, parce qu'ils connaissent les causes de ce qu'ils font ». De son côté, Galien (2) admet la peinture et la sculpture au rang des professions libérales.

Enfin, à en croire Pline, on ne peut citer ni dans la peinture, ni dans la sculpture, un ouvrage d'esclaves (3). Mais, pour sentir ce qu'une telle assertion avait alors de paradoxal, il suffit de lire les lignes suivantes de Lucien qui, sans nul doute, traduisait l'opinion générale (4) :

« Quand tu serais Phidias ou Polyclète, écrit-il, quand tu ferais mille chefs-d'œuvre, les éloges ne s'adresseraient qu'à ton art, et, parmi ceux qui t'applaudiraient, pas un seul, s'il a le sens commun, ne voudrait te ressembler. Si tu te fais sculpteur, tu ne seras qu'un manœuvre, te fatiguant le corps et ne recevant qu'un vil salaire; ton esprit se flétrira, tu seras isolé de tous, incapable de défendre tes amis. Si habile que tu sois, tu passeras toujours pour un artisan, un vil ouvrier, pour un homme qui vit du travail de ses mains. » Après cela, il serait imprudent de se fier exclusivement à tel ou tel texte ancien pour conclure et généraliser dans le sens le plus favorable. Il est seulement permis de croire, en face de telles contradictions,

(1) ARISTOTE, *Metaphys.*, I, 1.

(2) GALIEN, *Protrept.*, ch. XIV.

(3) PLINE, *H. N.*, XXXV, 36, 15.

(4) LUCIEN, *Le Songe* ou *Le Coq*, 9.

qu'il a existé simultanément, ou successivement, chez les Grecs, deux classes de travailleurs des beaux-arts, c'est-à-dire des artistes libres et considérés et des ouvriers esclaves ou assimilés aux esclaves, et atteints de ce mépris qui, dans l'antiquité, accompagnait tout travail manuel (1).

« Certains indices permettent de croire qu'il y avait beaucoup d'étrangers métèques, ou esclaves, qui exerçaient leur métier dans le quartier du Céramique à Athènes. D'autre part, il devait y avoir aussi des hommes libres parmi eux » (2).

Il y a lieu de penser que si la majorité des artistes ou ouvriers d'art étaient d'une condition médiocre, il s'en trouvait quelques-uns qui, par leur instruction supérieure (tels Socrate, Pyrrhon, Métrodore, qui avaient fait de la peinture avant d'être philosophes), ou par leur talent, s'élevaient à une situation honorable ; ainsi Lysippe, sorti de la caste des ouvriers bronziers, Erigone, d'abord simple broyeur de couleurs chez Néalcès (3).

Si on laisse de côté les artistes éminents que leur renommée plaçait sur le même rang que les princes et les premiers citoyens : les peintres et sculpteurs officiels (4), les maîtres recherchés et entourés d'élèves (5), on constate que, pour les artistes ordinaires, il n'y avait que deux catégories ou classes : celle des esclaves, dépourvus de tout droit, et dont les œuvres appartenaient d'avance au maître, et celle des artisans libres ou ouvriers d'art groupés en corporation dans certains quartiers.

(1) Voir BEULÉ, *Histoire de l'Art grec*, p. 317.

(2) DAREMBERG, *Diction.*, V^o *Figlinum*, p. 1119.

(3) PLINÉ, *H. N.*, 12, XXXV, 39, 20.

(4) Peintres officiels d'Alexandre, de Ptoléme (Plin, XXXV, 40, 20).

(5) Pamphile de Sicyone, professeur, n'enseignait pas à moins d'un talent et prenait 500 deniers par an (Plin XXXV, 36).

L'origine de ces associations peut se voir dans les familles d'artistes se transmettant de père en fils leurs secrets et procédés, et dont l'agrégation naturelle se complétait par l'admission de membres étrangers. C'est ainsi que les sculpteurs faisaient remonter leur origine à Dédale(1). La plupart des industries artistiques étaient réparties en groupes pratiquant la division du travail par ateliers ; ainsi on voyait les fabricants de coupes, de lampes, les potiers (2), les céramistes, dont on retrouve un collège à Thyatère (3), les bijoutiers et orfèvres, les coroplastes, groupés sur l'*Agora* (4).

Mais comment étaient régies ces corporations ? Nous l'ignorons. « L'organisation politique des associations antiques, dit Dufourmontelle, les a dispensées de réglementer le travail industriel. Les citoyens n'exerçaient pas le métier par eux-mêmes ; ils pouvaient bien diriger des entreprises, mais le travail manuel, la fabrication restaient aux mains des esclaves... Il est clair que le travail servile ne pouvait faire l'objet d'aucune réglementation légale » (5).

Droits des auteurs d'œuvres d'art

Nous avons vu que, certainement en matière littéraire, et très vraisemblablement en matière artistique, le droit d'auteur était resté insoupçonné. Ce précieux privilège, reconnu aujourd'hui à l'auteur sous deux formes : droit pécuniaire et droit moral, ne paraît aucunement préoccupé

(1) PLATON, *Eutyph.*, XIII.

(2) PLATON, *Civitas*, IV, II.

(3) *Corpus inscript. græc.*, 3485, 3495, 3408, 3154.

(4) DÉMOSTH., *Philip.*, I, 26.

(5) DUFOURMANTELLE, *Législ. indust.*, p. 1 et 2.

per les écrivains grecs, et l'artiste ne concevait pas non plus qu'il pût retirer de son œuvre un profit autre que celui de la vente (1).

DROIT PÉCUNIAIRE. — Tout se bornait, pour l'artiste grec, à la propriété matérielle. Sitôt qu'il s'en était dessaisi, il perdait toute chance d'un gain quelconque à tirer de la reproduction. Disons qu'à la vérité, l'œuvre une fois vendue, il avait bien la ressource d'en obtenir d'autres épreuves, si c'était un bronze, par exemple ; mais on ne voit pas qu'il ait été jamais interdit à d'autres qu'à lui d'en faire autant. Il semblait que l'œuvre une fois créée, sa jouissance, sinon sa possession, devait appartenir à tous, et que l'auteur ne pouvait pas honorablement chercher à en tirer profit en faisant argent de son exhibition, sous forme d'un droit d'entrée imposé au public.

L'épithète méprisante de « courtisane », décernée à l'œuvre de Zeuxis représentant Hélène, parce que son auteur avait exigé un tribut pécuniaire de ceux qui voulaient l'admirer (2), montre bien l'aversion populaire pour cette rétribution, pourtant si légitime, mais opposée aux idées reçues alors. En effet, les expositions artistiques, si fréquentes chez les Grecs, expositions qui avaient lieu sous les portiques, dans les théâtres, aux jeux Olympiques, étaient gratuites et ouvertes à tous (3), ce qui démontre combien les artistes étaient loin de vouloir se réserver en propre ou se faire payer les jouissances esthétiques que leurs œuvres pouvaient procurer.

(1) V. BAZIN, *Condition des artistes*, p. 134.

(2) ÆLIAN., *Hist. Var.*, IV, 12.

(3) V. PLUTARQUE, *Périclès*, 53 ; — LUCIEN, *Pro. imag.*, 14 ; — ÆLIAN., *Hist. Var.*, XIV, 8 ; — ZENODOTÉ, *Proverb. Centur.*, I, 11.

Aussi n'est-il pas étonnant que la libre reproduction des œuvres d'art ait été l'objet, en Grèce, d'une industrie prospère, et on ne voit pas qu'aucun artiste y ait jamais protesté contre la multiplication commerciale de ses modèles. L'idée de monopole des copies était inconnue. On n'en trouve guère qu'un exemple, dû à une faveur extraordinaire, dans l'édit par lequel Alexandre nommait Lysippe, son statuaire, Apelles, son peintre et Pygotèles, son graveur, en interdisant à tous autres artistes de reproduire ses traits (1).

La contrefaçon, ou reproduction non autorisée, n'était pas, chez les Grecs, considérée comme un délit, mais s'exerçait ouvertement en vertu d'une coutume traditionnelle. Aussi voit-on les œuvres remarquables de la sculpture ou de la peinture copiées indéfiniment. Il existe, dans nos musées, de nombreuses reproductions de ce genre ; ainsi, au Cabinet des Médailles, les intailles suivantes : Le Faune assis (n° 1658), le Tydée (n° 1805), l'Eucharis (n° 2045), reproduction exacte du buste de la célèbre actrice Eucharis (2).

On peut citer encore l'intaille Achille-Citharède (n° 1815), portant la signature « Pamphilou » et qu'on estime être la copie d'une composition du peintre Pamphile, maître d'Apelles (Pline, XXXV, 86), et aussi l'intaille (n° 1597), signée « Aetiou », nom d'un peintre cité par Lucien (3).

(1) BAZIN, p. 116 ; — FLINÉ, *H. N.*, VII, 38 ; — HORACE, *Ep.* II, 1. 239.

(2) V. CHABOUILLET, *Catalogue du Cabinet des Médailles* (1858).

(3) V. LENORMANT, *La monnaie dans l'antiquité*, p. 258. On possède des monnaies de Syracuse, signées *Eumelos*. M. Salinas (*Rev. Numis.*, 1862, p. 351, 362) démontre que ce sont des contrefaçons maladroites de celles d'*Euménos*.

Le même musée possède quatre *Tables Iliques* (1), plaquettes sculptées servant à l'illustration du poème d'Homère et qui, employées dans les écoles pour l'enseignement par l'image, représentaient en relief les fameuses peintures de Théodoros, aux portiques de Philippe. On voit que les Grecs ne se faisaient pas faute de reproduire les œuvres célèbres et qu'on ne saurait attribuer à l'absence de reproduction, le silence des textes relativement au droit d'auteur. Pline (2) n'écrit-il pas, à propos de Parrhasius : « Il reste de lui des dessins dans ses tablettes et dans ses cartons (*membranis*), et on dit que des artistes en profitent ». Il ne paraît, d'ailleurs, trouver rien d'anormal à cette usurpation.

Les Grecs ne prenaient des précautions légales qu'à l'égard des médailles et sceaux, parce qu'alors la contrefaçon portait atteinte au droit de l'Etat. L'intérêt de ce dernier s'opposait évidemment à la multiplication non autorisée des pièces de monnaies. C'est pour la prévenir ou la révéler qu'on chargeait ces médailles de quantités de signes indiquant l'atelier du monnayeur, et les noms des magistrats en exercice au moment de la frappe. La signature de l'artiste y était parfois jointe en caractères microscopiques, dissimulée dans les accessoires, la coiffure, les plis, ou disposée de manière à former les poils de la barbe de l'effigie (3). Cette dissimulation avait certainement pour but de rendre plus difficile la reproduction et de tromper le contrefacteur mal habile, dont la fraude était ainsi dévoilée. Quant aux peines qui frappaient les faux-monnayeurs, nous n'en parlerons pas, car nous ne saurions les considérer comme

(1) N° 3318.

(2) PLINE, XXXV, 36, 8.

(3) LENORMANT, *La Monnaie dans l'antiquité*, p. 259.

une sanction visant la propriété artistique. Rappelons seulement les obligations sévères imposées aux graveurs de cachets par les lois de Solon. « Il était absolument défendu aux dactylioglyphes, dit Lenormant, de garder chez eux les empreintes des sceaux et cachets qu'ils avaient gravés (Diog. Laert., 1, 52), de manière à éviter qu'on pût ensuite falsifier ces cachets en les copiant exactement » (1).

En dehors de ces prescriptions, dirigées contre des fraudes spéciales, rien qui indique l'existence d'un droit d'auteur. Mais les artistes grecs n'avaient-ils aucun équivalent du monopole moderne, et l'amour désintéressé du beau suffisait-il à les pousser dans la voie du progrès ? On doit reconnaître qu'à défaut d'avantages pécuniaires autres que le salaire du travail, il existait tout un système d'encouragements par des récompenses publiques.

C'étaient d'abord les honneurs de la victoire aux concours publics des jeux Pythiques ou Isthmiques(2), qui assuraient à l'artiste la réputation et faisaient rechercher ses œuvres(3). En outre, pour les artistes ayant bien mérité de l'Etat, par exemple, en ornant gratuitement les édifices publics, il y avait : 1^o *le droit de cité*, accordé aux artistes étrangers ; 2^o *l'admission au prytanée*, sorte de pension alimentaire ; 3^o *l'hospitalité publique*, accordée aux frais du trésor ; 4^o *les honneurs posthumes héréditaires*, tels ceux accordés aux descendants de Phidias, institués *ministres* de la statue de Jupiter (Pausanias, V, 14, 5), ou la *sépulture publique* à Athènes (Pausanias, 1, 29, 15).

En outre de ces récompenses, d'ailleurs très parcimonieusement distribuées, pas d'avantages matériels pour

(1) LENORMANT, p. 252.

(2) PLINÉ, XXXV, 35, 1.

(3) ARISTOPHANE, *Ran.*, 761, 768 ; — PLINÉ, *loc. cit.*

l'artiste, autres que le prix même du travail. Cela peut s'expliquer en grande partie par la façon dont l'artiste travaillait le plus souvent. Les œuvres un peu importantes, les grandes œuvres d'art, et non les objets d'art usuels, étaient généralement exécutées sur commande de l'Etat (dieux, monuments publics, représentations de victoires), ou aux frais de riches particuliers, qui les affectaient à la décoration publique (ex-voto pour les temples, statues d'athlètes vainqueurs, d'orateurs, de philosophes, de poètes), simples personnes privées dont la vanité s'étalait généralement dans l'embellissement de la cité. Par conséquent, l'artiste travaillait le plus souvent pour le public, alors même qu'il était payé par les particuliers et, dans ces conditions, il ne pouvait songer à se réserver une jouissance que la volonté du donataire destinait à tous.

Puisque la plupart des œuvres d'art grecques (sculpture et architecture) étaient destinées à l'usage public, il n'est pas sans intérêt de rappeler quels systèmes l'Etat ou la cité suivait pour attribuer aux artistes l'exécution des travaux. On peut en distinguer trois :

1^o *Le Concours*, dans lequel l'Etat proposait le sujet et achetait l'œuvre primée par le jury populaire (1) ;

2^o *La Commande* : l'artiste choisi par l'assemblée du peuple, après discussion à l'agora, recevait les indications relatives à l'exécution du sujet (2) ;

3^o *L'Entreprise*, mode usité surtout pour les grands monuments, tels que les temples, qui demandaient des avances considérables, et dont les travaux s'obtenaient, soit *par soumission*, avec plans et devis (Strabon, XIV, 640),

(1) BAZIN, p. 136.

(2) BAZIN, p. 158.

soit par *nomination officielle* par les épistates (surintendants de travaux publics) (1). L'artiste ainsi chargé d'une œuvre à exécuter était soumis aux mêmes obligations que les comptables : le cautionnement et la reddition de comptes, imposés à toute personne ayant affaire avec l'Etat (2).

L'achèvement de l'œuvre assurait à l'artiste la rémunération convenue, et si les devis étaient dépassés, on se conformait aux règles rapportées par Vitruve.

DROIT MORAL. — La seule manifestation du droit d'auteur chez les Grecs peut être relevée, et c'est au point de vue du droit moral, dans la signature. Bien que la majorité des œuvres soient anonymes, on en peut citer pour lesquelles l'existence de la signature résulte de l'affirmation des écrivains anciens, et on en a conservé un certain nombre sur lesquelles nous pouvons constater la présence de cette indication d'origine.

1. *Œuvres disparues*. — Pline nous rapporte plusieurs exemples de signatures de maîtres : celles de Stéphanus, de Ménélaus, etc. (XXXVI, 4, 21).

Le Jupiter d'Olympie portait gravés les mots suivants : « Celui qui m'a fait, c'est Phidias, fils de Charmide, Athénien ». Une signature encore plus explicite est celle de Parrhasius : « Celui qui a peint ce tableau est un homme délicat dans sa vie, et attaché à la vertu, Parrhasius, de l'illustre Ephèse : Je n'oublie pas non plus mon père Evenor ; fils légitime d'Evenor, j'emporte en Grèce la palme de l'art ». On voit que si l'artiste grec négligeait ce que nous appelons aujourd'hui le droit pécuniaire d'auteur, il lui

(1) STRABON, *Géogr.*, IX, 395.

(2) ESCHINE, *In Ctésiphon.*, p. 385.

arrivait parfois de chercher tout au moins dans sa signature à ne pas laisser ignorer son mérite.

Pour les statues représentant des personnages mythologiques, elles ne portaient généralement pas de nom d'auteur, comme si l'artiste se fût effacé devant la divinité. Cicéron, d'ailleurs, nous rappelle que les Athéniens défendirent à Phidias de graver son nom sur la statue de Minerve (1). Mais quelquefois, pour remplacer la signature sur les statues de divinités, certains artistes obtenaient de placer leur image à côté de celle du dieu qu'ils avaient sculpté, ou bien leur nom était donné au monument (2).

2. *Œuvres parvenues jusqu'à nous.* — Nous possédons quelques œuvres grecques revêtues de la signature de leur auteur. On doit citer, en premier lieu, la fameuse *médaille de Syracuse* du musée de Lyon, portant en toutes lettres le nom d' *Evénète* . Le cabinet des médailles conserve un camée (Amphitrite), signé *Glycon* (n° 86), et plusieurs intailles signées *Panæus* (1581, Vénus au bain), *Yllus* (1637), *Aétion* (1597), *Pamphile* (1815), *Aulus* (2054), *Arystonos* (1827), ainsi que des vases de verre revêtus de la signature d' *Artassidon* (3439, 3441) (3). Des briques trouvées à Elatée (4), des amphores (5) sont aussi signées. M. Salomon Reinach (6) indique des vases grecs béotiens, actuellement à Boston, signés Gryton, Pyrrhos, Xénoclès, Dorion, Hiéron, etc., et estime qu'il existe environ 400 vases grecs signés. On ne peut donc pas nier que les artistes grecs aient

(1) CICÉRON, *Tuscul.*, I, 15.

(2) PAUSANIAS, II, 23, 4 et V, 15, 4; — ANDOCIDE, *Mystères*, I, p. 38.

(3) CHABOUILLET, V. *Catalog. du Cab. des Médailles*.

(4) PARIS, *Elatée*, p. 110, 118.

(5) DUMONT, *Inscriptions céramiques*.

(6) S. REINACH, *Gazette des B.-A.*, 1^{er} mars 1900, p. 261.

voulu parfois perpétuer le souvenir de leur personnalité, mais il n'en est pas moins vrai que les statues les plus importantes, les œuvres d'art types sont anonymes (1).

L'explication la plus vraisemblable de cette rareté de la signature peut se trouver dans la pratique habituelle des artistes grecs qui travaillaient fréquemment en collaboration, par exemple, pour les statues exigeant le concours du sculpteur et du peintre. Aucun d'eux ne pouvait se dire auteur principal, bien qu'on relève, cependant, certaines signatures de collaborateurs sur des vases (2) et même sur des monnaies (3) (pièces de Syracuse, signées : Eumène et Evénète, Euclide et Eumène, Euclide et Evénète). On peut appliquer à notre hypothèse, cette remarque de Pline, que « pour certains chefs-d'œuvre, faits en commun, le nombre des auteurs a été un obstacle à la réputation de chacun d'eux, un seul ne pouvant en recueillir toute la gloire, et plusieurs ne pouvant être cités en même temps » (4).

Nous croyons, par ces citations, avoir suffisamment montré l'opinion que les Grecs se faisaient du rôle de l'artiste et du droit de l'auteur sur ses productions.

Terminons en rappelant certaines prétentions du pouvoir, à l'égard de l'art. Sans parler de cette loi thébaine, que cite Ælian (5), d'après laquelle, une amende devait être

(1) Pour les monnaies, celles de la Grèce proprement dite sont rarement signées. Celles de Sicile et de la grande Grèce le sont presque toujours. Voir la liste dans Lenormant, (p. 255 et 256.) La signature sur les monnaies se localise dans une période d'une soixantaine d'années (p. 266), et encore on suppose que l'artiste ne signait qu'en qualité de *monnayeur responsable* (V. p. 262, note).

(2) V. DAREMBERG, n° 1124.

(3) LENORMANT, p. 260.

(4) PLIN, XXXVI, 4, 24.

(5) ÆLIAN, H. V., IV, 4.

infligée à l'artiste qui se permettait d'exprimer le laid, nous trouvons le développement de cette idée de la mission artistique de l'Etat, dans Platon (1). « Ne faudra-t-il pas, dit-il, surveiller les artistes et les empêcher de nous offrir dans la représentation d'êtres vivants, dans les ouvrages d'architecture, ou de quelque autre genre, une imitation vicieuse, dépourvue de correction, de noblesse et de grâce, et interdire à tout artiste, incapable de se conformer à cette règle, l'exercice de son art, dans la crainte que les gardiens de l'Etat, élevés au milieu des images d'une nature dégradée, ne finissent par contracter peu à peu quelques vices. »

C'est par suite d'une préoccupation analogue que les Athéniens condamnèrent Micon à 30 mines d'amende, pour avoir, dans un tableau de bataille, donné aux Perses, une taille plus élevée qu'aux Grecs (2).

Rome

L'ART ROMAIN

Pour être plus rapprochés de nous, les Romains ne nous ont guère laissé plus de détails que les Grecs sur la condition légale de l'art et des artistes. Leurs écrivains paraissent ignorer complètement la notion d'une propriété intellectuelle quelconque et, comme l'a dit Friedlaender, « dans la littérature malgré les mentions fréquentes d'entreprises artistiques, il n'est presque jamais question des artistes chargés de l'exécution » (3).

(1) PLATON, *Répub.*, III, p. 401.

(2) V. BAZIN, p. 217.

(3) FRIEDLAENDER, *Mœurs romaines*, p. 327.

Cette insouciance peut s'expliquer par l'origine étrangère de l'art chez les Romains (1). Même après les deux périodes étrusque et grecque, l'art qu'on appelle *romain* ne fut national qu'en apparence, par la forme particulière de ses manifestations, mais non par le personnel de ses adeptes. Son caractère dominant fut l'exotisme, et il suffit de connaître les sentiments romains envers tout ce qui était étranger, pour s'expliquer l'oubli dans lequel sont restés les artistes de l'ancienne Italie (2).

L'art fut, en effet, dans la société romaine, une importation grecque, due à la conquête, comme le reconnaît Horace (3). Le Romain vainqueur ramena parmi les dépouilles du vaincu, des étrangers qui, d'abord esclaves, ne devaient pas tarder à dominer intellectuellement leurs maîtres. « A Rome dit Gaston Boissier (4), l'esclavage a recruté la littérature et les arts ». Le Grec, souple et insinuant, devait peu à peu parvenir à l'émancipation, mais ce ne fut pas sans lutte. Les vieux Romains, qui voyaient dans l'art un luxe frivole, une occupation d'oisifs indigne du citoyen, résistèrent longtemps à l'influence étrangère, et le préjugé hostile aux arts ne s'éteignit jamais complètement à Rome, où le travail artistique, par suite de son origine servile, fut toujours un *sordidum studium*.

A ce défaut des Romains, qui tenait à la rudesse de leurs mœurs, se joignait leur inaptitude incontestable pour les arts, impuissance que tentait de masquer chez eux un mépris affecté. Cicéron (5) lui-même semble le reconnaître.

(1) V. MARTHA, *L'Art étrusque*.

(2) BONNEVILLE DE MARSANGY, *Revue critique*, 1862, p. 442.

(3) HORACE, *Ep.*, II, I, 156.

(4) G. BOISSIER, *Promenades archéologiques*, p. 44.

(5) CICÉRON, *Tusc.*, I, 2, V, aussi PLINÉ, XXXV, 2, 2.

« On aurait pu, dit-il, féliciter Fabius de faire de la peinture sans que cela fût augmenter chez nous le nombre des Polyclète et des Parrhasius. » Cela explique l'abstention presque complète des Romains d'origine à l'égard des arts, et le ridicule qui s'attachait aux nobles patriciens amateurs, qui en étaient réduits, comme Labéon, à se cacher pour exercer leurs talents. Certaines maladresses révèlent du reste le peu de dispositions des Romains pour le grand art (1).

Du moment que l'art, incompatible avec la *romana gravitas*, était abandonné aux esclaves et aux étrangers, la loi n'avait guère occasion de s'en occuper. D'ailleurs, on a fait remarquer la faiblesse ou l'absence du sentiment artistique chez les Romains. Leur amour des œuvres d'art, quand il se développa, ne fut qu'une passion de collectionneurs, un engouement qui datait des victoires de Mummius (2). Ils envisageaient la possession des œuvres d'art comme un signe de richesse ; mais peu leur importait la protection des artistes contemporains : une œuvre ancienne avait pour eux bien plus de valeur ; à défaut d'un original, une copie bien imitée leur suffisait amplement. Le consul Mummius, rapportant les statues et tableaux pillés à Corinthe, ne prévenait-il pas les transporteurs qu'il leur ferait *refaire* les chefs-d'œuvre qu'ils auraient endommagés ?

Enfin la surabondance d'œuvres affluant sans cesse de tou-

(1) Ainsi les feuilles de bronze ciselées ou estampées employées par les fabricants de *cistes* ou coffrets, sortaient d'ateliers où on les fabriquait en grand. Les artistes n'avaient qu'à les découper, et leur manque de goût se manifeste dans la manière dont ils découpent ces gravures en partageant fréquemment des personnages par le milieu. D'autre fois ils se contentent de décalquer un dessin à l'envers (V. MARTHA, p. 540, 613).

(2) HERMANN, *Du sentiment artistique chez les Romains*, 1855 ; — STRABON, VIII, 4.

tes les régions connues, semblait dispenser les Romains d'apprécier et, par conséquent, de protéger le développement d'un art national. Les antiquités ou les objets d'art, précieux par la matière, primaient, chez eux, les œuvres qui n'avaient que le mérite d'une composition originale. Or, notre droit d'auteur moderne est-il autre chose que la reconnaissance d'un mérite propre à la *création nouvelle* ?

A Rome, une copie fidèle d'une œuvre anciennement connue était aussi appréciée qu'une œuvre nouvelle. C'est ce qui explique l'absence d'*invention* chez leurs artistes dont les ouvrages n'étaient que des adaptations, des surmoulages, et souvent des copies modifiées, tirées de recueils ou cahiers de dessins tout préparés et utilisés partout (1).

Ces remarques faites, on ne peut que constater l'accumulation vraiment exagérée des œuvres d'art, soit dans les patrimoines privés, soit dans le domaine public des Romains.

1. *Art privé*. — Considérant l'art comme un faste et un élément d'ostentation, le citoyen romain s'entourait de toutes les œuvres réputées les plus précieuses, soit par leur antiquité, soit par la difficulté d'exécution, ou la richesse de la matière. Mais, à la différence de l'amateur moderne qui cherche jalousement à réserver, à monopoliser à son profit la jouissance esthétique, le possesseur d'œuvre d'art en facilitait autant que possible l'accès. Chaque intérieur d'habitation patricienne, avec sa pinacothèque placée au nord, suivant les plans de Vitruve (2), offrait une exposition permanente, ouverte à la foule nombreuse des *clients* qui, chaque jour, venaient saluer leur *patron*, et pouvaient en même

(1) MARTHA, p. 613.

(2) VITRUVÉ, *De Architectura*, I, 2 ; VI, 7.

temps contempler les trophées et les bustes des ancêtres décorant l'*atrium*. Mais ce n'était pas seulement l'intérieur de l'habitation qui offrait un étalage d'œuvres d'art : à l'extérieur se profilaient les niches, les galeries et les portiques, remplis de statues et de peintures, si multipliées dans les rues qu'un des défauts reprochés aux esclaves était l'habitude de s'arrêter sans cesse à les regarder.

2. *Art public*. — Les villes rivalisaient avec les particuliers en prodiguant les manifestations extérieures de l'art, et on a évalué à plus de 10.000 le nombre des œuvres exposées publiquement à Rome au IV^e siècle. Rien que la statuaire, au dire de Pline, avait produit un nombre si prodigieux d'ouvrages qu'il faudrait des volumes pour en citer une partie seulement (1).

Ce *populus copiosissimus statuarum*, comme l'appelle Cassiodore, s'élevait, sous Auguste, au chiffre de 70.000 œuvres, parmi lesquelles figuraient, d'après les *Breviaria* 80, *dei aurei*, 74 *eburnei*, 22 *equi magni* (2).

Au domaine public appartenaient toutes les œuvres installées sur les places publiques, sous les portiques (d'Octavie, de Philippe, de Pompée), sur les murs (fresques représentant des victoires), ou dans les bibliothèques, assimilables à nos musées. Toutes ces œuvres consacrées à la jouissance de tous étaient protégées par le caractère de choses publiques et, partant, inviolables, caractère dont bénéficiait la grande majorité des œuvres d'art même d'origine privée. La sphère de l'art affecté à l'*usus publicus* comprenait en effet :

1^o *Les œuvres appropriées par la conquête*. Les généraux vainqueurs rapportaient parmi les dépouilles des vaincus,

(1) PLINE, XXXIV, 12, 2.

(2) CASSIODORE, *Variar.*, VII, 13.

toutes les œuvres d'art de valeur, qui, inscrites au registre public (*ad ærarium præscriptæ*), devenaient la propriété du peuple, laissée à l'usage de tous comme patrimoine commun inaliénable.

2° *Les statues décernées par un décret, qui était inscrit sur le socle* (1).

3° *Les collections publiques* (2).

4° *Les œuvres placées par des particuliers, sur la voie publique.*

Il n'était pas jusqu'aux *collections privées* elles-mêmes, auxquelles le peuple avait libre accès, qui ne fussent presque considérées comme frappées d'une servitude de jouissance publique, à tel point qu'Agrippa voulait empêcher les particuliers de vendre ces collections provenant originairement d'une conquête (3).

On voit par là que presque toutes les œuvres d'art étaient consacrées à la jouissance du peuple, et qu'il eût été difficile, en conséquence, de prétendre réserver à l'auteur un droit exclusif de reproduction. Le *curator statuarum* ne protégeait les œuvres que contre les dégradations matérielles ; quant à la reproduction, il semble évident que chacun pouvait s'y livrer sans autorisation, puisque la faculté de prendre copie n'était qu'une manière de participer à la jouissance publique de l'œuvre.

(1) ORELLI, 6944. Statue érigée à Lyon, près de l'autel d'Auguste : « *Tres provinciæ Galliæ censibus accipendis ad aram Cæsarum statuam equestrem ponendam censuerunt.* »

(2) PLINÉ, XXXV, 2, 6, ; XXXV, 9, 1.

(3) SALEILLES, *Nouv. Revue historique*, 1889, p. 488.

I. Condition des artistes romains.

Nous retrouvons chez les Romains le même dédain que chez les Grecs, pour toutes les professions manuelles, parmi lesquelles on rangeait alors la production des œuvres d'art. L'artiste (*artifex*) partageait le mépris qui environnait tout *artisan*, c'est-à-dire quiconque tirait profit du travail de ses mains. Nous avons vu que l'origine servile et étrangère du travail artistique expliquait assez, d'après les préjugés romains, cette assimilation. « Ceux que nous nommons artistes, disait *Sénèque*, ne sont guère au-dessus des cuisiniers, coiffeurs ou athlètes » (1). Lactance constate que, tout en adorant les idoles on méprise ceux qui les exécutent (2). C'est pour cela que le code Théodosien range les statuaires dans la même catégorie que les maçons, et que Vitruve, comme le rappelle Mommsen, « ne saisit entre la besogne du cordonnier et le travail de l'architecte aucune autre nuance que le degré de la difficulté » (3).

ORGANISATION DU TRAVAIL ARTISTIQUE. — A Rome, les artistes doivent se diviser en artistes esclaves et en artistes libres.

I. *Artistes esclaves*. — A l'origine il n'y eut guère d'artistes que parmi les esclaves, appartenant soit à des particuliers, soit à des entrepreneurs.

1. *Esclaves des particuliers*. — Toute maison bien montée comprenait un assortiment complet d'esclaves d'élite :

(1) SÉNÈQUE, *Ep.*, 88, 18.

(2) V. CICÉRON, *Brut.*, 1, 3 ; *De orat.*, 12, 6, 43 ; *In Catil.*, 14, 50.

(3) MOMMSEN, *Manuel des Antiquités Romaines*, Vie privée des Rom., XV, 255.

poètes, cuisiniers, philosophes, médecins et artistes. Ces derniers étaient chargés de tous les travaux de décoration et d'embellissement dont le maître avait besoin pour lui ou ses amis. Primitivement acquis à peu de frais par la conquête, l'esclave artiste devint une marchandise précieuse (*pretiosus pictor*), dont la valeur, par suite de la grande demande, atteignait parfois cent ou même sept cent mille sesterces. « On achetait un artiste grec comme un lion d'Afrique », dit Casati (1), mais on le payait parfois plus cher. Les classes riches se le disputaient à prix d'or (2), car on ne pouvait plus s'en passer. On voit, dans Juvénal, un débauché souhaiter deux esclaves, un ciseleur et un peintre rapide (3). On se transmettait ces esclaves par testament, donation ou vente. Le maître ne se bornait pas à les employer pour son compte, il les prêtait ou les louait. « Chez ceux qui calculent, observe Dézobry, et font passer leur intérêt avant la vanité, les esclaves peuvent être un revenu plutôt qu'une dépense. Certains maîtres les organisent en corps de métier et, soit qu'ils les fassent travailler pour eux, soit qu'ils louent leur travail à d'autres, ils en tirent un bon produit » (4).

2. *Esclaves des entrepreneurs.* — Pour subvenir aux demandes du public, des entrepreneurs composaient des ateliers d'esclaves, affectés à la confection d'objets d'art, vases, coupes, armes ou statuettes funéraires, véritables manufactures d'exportation ; ou bien ils les employaient aux travaux de construction ou d'ornement commandés par d'autres (5).

(1) CASATI, *Rev. prat. du dr. franç.*, 1862.

(2) SÉNÈQUE, *Ep.*, XXXVII, 2 ; — PLIN, *H. N.*, VII, 128.

(3) JUVÉNAL, IX, 145.

(4) DÉZOBRY, *Rome au siècle d'Auguste*, p. 430.

(5) CAILLEMER, *Dict. antiq.* de DAREMBERG, V^o *Artifices*, p. 448.

II. *Artistes libres*. — Quant aux artistes libres, on peut les ramener à cinq classes :

1° Les *ouvriers d'art* (*artifices artium*) en corporations. Les artisans, avaient été soumis au régime corporatif institué par Numa et qui se développa progressivement (1). L'ouvrier d'art se trouvait, en quelque sorte, forcé de rentrer dans une corporation, d'abord, en vertu de sa qualité d'artisan, et aussi pour des raisons particulières : les travaux artistiques de décoration confiés à des hommes libres s'effectuaient toujours par grandes entreprises, groupant une foule de spécialistes qui travaillaient par équipes sous la direction d'un chef, comme les esclaves sous les ordres de l'entrepreneur. « La rapidité avec laquelle on décorait à neuf les palais du nouvel empereur, on peignait ses portraits, rendait nécessaire une organisation de ce genre » (2). Les avantages du groupement en corporation apparaissent dans la protection et la défense mutuelle assurées par la solidarité, dans l'organisation et la réglementation du travail, ainsi que dans la jouissance de privilèges (exemption de charges municipales) (3); par exemple, Constantin exempte les corporations *ab omnibus muneribus*, en 337; en 374, Valentinien, Valens et Gratien dispensent les peintres de *l'hospitium publicum* et de la *procuratio equorum* (Code Théod., XII, 4).

Les ouvriers d'art étaient donc presque partout réunis en corporations. Sous Constantin on en comptait 38, architectes, peintres, statuaires, marbriers, sculpteurs, orfèvres, etc.

(1) BOISSIER, *Rev. archéol.*, XXIII, 81; — CAILLEMER, *Rev. critiq.*, XV, 355; — WALTZING, *Organis. des corpor. d'ouv. et d'artistes, chez les Romains*.

(2) ASSELINEAU, p. 57.

(3) HOUDAY, *Droit municipal*, 508.

(Code X, 44). On cite encore les *figuli*, le *corpus marmorarum*, le *collegium structorum*, les *tessalariæ artis artifices*, les *ærarii* (Liebenam, p. 330). En outre, autour de chaque temple, se formait une colonie d'artistes qui n'était pas sans ressemblance avec les *san-Pietrini* de la Rome moderne, ou les fabricants d'ex-voto autour des églises célèbres. Ce groupement formait le *collegium subædianum* et se chargeait de toutes les réparations d'entretien, copies de tableaux et statues, fabrication de pierres funéraires, urnes et autres productions de vente courante dans ces lieux fréquentés par la foule.

20 Les *artistes patronnés*. — On peut ranger dans cette catégorie tous ceux que leur talent ou leur situation de fortune soustrayait à la condition inférieure d'ouvrier d'art. Comme ils ne pouvaient, néanmoins, se passer de toute protection, en vivant d'une façon entièrement indépendante, ils se soumettaient au *patronage*. L'organisation de la société en *gentes* obligeait quiconque n'était pas *patronus* à rechercher la situation de client d'un citoyen jouant le rôle de patron. Cette institution s'appliquait d'autant mieux aux artistes, que le patronage était destiné principalement, à l'origine, à protéger l'étranger dépourvu de tout droit, et on a vu que les premiers artistes, à Rome, étaient des Grecs. En thèse générale, on peut distinguer quatre sortes d'artistes soumis au *patronage* :

- a) Les *citoyens* d'origine, mais de condition modeste ;
- b) Les *esclaves émancipés* en considération de leur talent, qui restaient naturellement sous le patronage de leur ancien maître ;
- c) Les *étrangers*, en grande majorité des artistes grecs attirés à Rome par l'appât du gain. « L'étranger qui s'établit

à Rome, dit Marquardt (1), n'a que deux ressources : se faire esclave de son propre gré, ou se placer sous la protection d'un citoyen romain. »

d) Les *provinciaux*, qui se plaçaient naturellement sous la protection du patron que leur ville ou leur province s'était acquis, souvent à grand prix (ainsi Cicéron était patron de Capoue ; Marcellus, de la Sicile) (2). La protection accordée aux artistes par le patronage se traduisait sous forme d'assistance pécuniaire en cas de besoin, ou de logement gratuit, mais surtout avait l'avantage d'assurer l'exercice des droits en justice.

3° Les *artistes fonctionnaires*. — Un grand nombre d'artistes étaient attachés à la maison impériale, ou aux grandes administrations provinciales ou municipales. « Agrippa avait près de ses jardins des ateliers particuliers où il faisait constamment travailler des artistes » (3). Ils étaient affectés à la décoration des cités et des monuments publics. Chaque empereur ou administrateur de province manifestait sa gloire par l'érection de monuments auxquels il attachait son nom, d'où la grande importance attribuée surtout aux architectes, chargés par le souverain d'édifier les temples, amphithéâtres, arcs de triomphe, etc. Les architectes étaient généralement des Grecs (4).

Presque tous les empereurs ou préfets avaient leur architecte attitré, et se flattaient même de donner les plans de leurs édifices (Adrien (5), Auguste, Néron). C'est pour

(1) MARQUARDT, *Vie privée*, p. 235.

(2) DÉZOBRY, p. 294.

(3) VENUTI (*Antichità di Roma*, II), cité par Dézobry.

(4) V. TRAJAN, *Epist.*, X, 46, 48, 49.

(5) V. LUCAS, *L'empereur-architecte Adrien*.

cela que l'architecte échappait au mépris habituellement réservé aux artistes. Cassiodore rappelle que l'architecte marchait immédiatement devant l'empereur, au milieu du cortège, portant la verge d'or (1).

4° *Les artistes professeurs.* — Il y eut peu d'artistes professeurs à Rome. « L'enseignement des arts n'eut jamais la même importance que l'enseignement des lettres » (2). Seul, l'enseignement de l'architecture fut organisé par Alexandre-Sévère, et développé par Constantin.

5° *Les artistes patriciens.* — Quant aux artistes de condition supérieure, aux riches amateurs, malgré certaines exceptions : le chevalier Tarpilius, Pacuvius, Amulius, Ludius, on peut avancer que le mépris des arts était tel, que nul homme distingué ne voulait être appelé artiste. Aussi Pline a-t-il pu dire qu'après Fabius Pictor (450 de Rome), « aucun homme honorable n'a pratiqué cet art » (3). On doit donc admettre que la condition générale de l'artiste romain était très variable, mais que, le plus souvent, sa situation humiliée l'empêchait de prétendre à un privilège qui eût paru alors bien singulier, celui du monopole des reproductions.

II. Droits des auteurs d'œuvres d'art

Nous ne nous occupons pas, bien entendu, de la propriété matérielle qui suivait les règles du droit commun, et nous laisserons de côté les hypothèses des *Institutes* relativement à la spécification et à l'accession, hypothèses sans grand intérêt et d'ailleurs bien connues. Nous remarquons seule-

(1) CASSIODORE, *Variar.*, VII, 5.

(2) ASSELINEAU, p. 28.

(3) PLINE, XXXV, 7, 2.

ment que l'artiste travaillant généralement sur commande, était soumis aux règles du louage d'ouvrage ou de services. Quant il employait son talent, moyennant salaire et pour le compte d'un entrepreneur, à la décoration des édifices (fresques, peintures décoratives), ou à la confection d'objets d'art, dans une manufacture, il y avait lieu à *locatio-conductio operarum*, tandis qu'on peut voir une *locatio operis faciendi* dans le fait de l'artiste s'engageant à fournir une œuvre déterminée. « Rien dans les textes, dit Asselineau, n'indique que la qualité d'artiste ait modifié les règles ordinaires de ce contrat » (1).

DRIT PÉCUNIAIRE. — En dehors du prix de vente, les Romains ne songeaient pas à retirer un bénéfice quelconque de la reproduction et, par conséquent, à interdire la *contre-façon*. Les mœurs, on l'a vu, s'opposaient à toute idée de monopole. Aussi la reproduction des œuvres d'art était-elle un fait habituel contre lequel aucun auteur ne paraît avoir protesté. Nous avons vu ce qu'il fallait penser de l'assertion en vertu de laquelle les arts de reproduction étaient inconnus des anciens. « Des artistes de talent, dit Bazin, s'attachaient à reproduire les œuvres des grands maîtres et vendaient quelquefois leurs copies un prix considérable. Lucullus payait 2 talents (12.000 fr.) une copie de la *Glycère* de Pausias » (2). On peut admettre à la rigueur que l'impression des gravures n'était pas très usitée, quoique Martial parle d'une édition courante de Virgile avec portrait de l'auteur (obtenue par calque, patron découpé ou gravure). La question est très discutée, aussi ne prétendons-nous pas la résoudre (3).

(1) ASSELINEAU, p. 183.

(2) BAZIN, 154; — PLIN, XXXV, 15, 20.

(3) MARTIAL, XIV, 156; — DELABORDE, *Rev. archéol.*, 1848, 49; — EGGER, *Hist. du liv.*, 42.

Mais, pour les arts plastiques, il est indéniable qu'on connaissait et pratiquait alors, dans leurs éléments essentiels, les procédés que nous employons encore et que la science moderne a seulement perfectionnés. La contrefaçon existait donc à Rome, en permanence, mais à l'état régulier et légal, et on réussissait à faire des copies qui égalaient en mérite les originaux. Pline nous parle de deux coupes de Calamis, imitées par Zénodore si parfaitement, qu'on ne pouvait les distinguer des originaux (1).

« L'engouement pour l'art grec était si complet que tous les Romains voulaient posséder des Polyclète, des Praxitèle, des Lysippe » (2). Aussi les industries de reproduction étaient-elles très prospères, et les œuvres célèbres étaient répétées de toutes manières : en fresque, en mosaïque, en tapisserie, en gravure sur métal. Un médaillon du musée de Londres représente, en relief, la *Vénus de Médicis* (3), et on possède nombre de terres cuites, multipliées par moulage.

DROIT MORAL. — Le respect de la personnalité, base du droit moral, ne pouvait guère se rencontrer à l'égard de personnes comptant si peu dans la société romaine. Nous ne parlons pas, bien entendu, des artistes esclaves auxquels étaient refusé tout droit, mais des artistes libres. A ce point de vue les Romains avaient peut-être de la dignité de l'art une notion moins haute que les Grecs, puisqu'il est très rare de rencontrer une signature sur une œuvre romaine.

« Comment auraient-ils pu exercer leur droit moral, puisque, le plus souvent, travaillant pour le compte d'un entre-

(1) PLINE, XXXIV, 3, 18.

(2) COLLIN, *Droit des auteurs et des artistes*, p. 155.

(3) GARNIER, p. 122, note.

preneur, ils faisaient abstraction de leur personnalité? » (1). Les rares artistes autonomes produisaient surtout des imitations de l'antique et ne songeaient pas à signer leurs productions. Laissons de côté les peintres dont les œuvres ont disparu. « C'est à peine si nous connaissons quelques noms de sculpteurs romains, et cette pensée est choquante », dit Marquardt (2). Nous n'en savons pas davantage à l'égard des architectes, car à Rome il n'est permis d'inscrire sur un ouvrage public d'autre nom que celui du prince et de la personne qui en fait les frais. Cet usage est confirmé par l'anecdote relatée par Pline (XXXVI, 5, 28) au sujet du phare d'Alexandrie.

On peut cependant citer quelques objets d'art signés : les intailles de Dioscoride et Evodos (nos 2077, 2089 du Cabinet des Médailles) (3), le médaillon en terre cuite du musée de Lyon représentant la *Tutela* de *Lugdunum*, signé *Linar Cera* (4); la *ciste* étrusque du musée Kircher (5) et un grand nombre de lampes, briques, amphores, terrines portant des noms ou estampilles (plus de 1300), qui sont plutôt des marques de fabrique, et dont l'empreinte était parfois incrustée dans le moule même. Les potiers romains avaient presque tous l'habitude de marquer leurs produits au moyen de cachets (6).

Molinier cite un calendrier romain signé *Furius Dionysius Filocalus*. Aussi, d'après Darras, « de tout temps le droit moral paraît avoir fonctionné dans des conditions analogues à celles de l'heure actuelle ; à défaut de répression pénale,

(1) COLLIN, p. 62.

(2) MARQUARDT, *Op. cit.*, 262.

(3) CHABOUILLET, *Catalogue*.

(4) ALLMER et DISSARD, *Inscript. antiq.*, p. 449.

(5) MARTHA, p. 537.

(6) E. GARNIER, *Hist. de la Céramique*, p. 123 ; — MOLINIER, *Les Manuscrits*, p. 37.

les plagiaires étaient flétris par la conscience publique » (1).

En d'autres termes, la reproduction de l'œuvre d'autrui était licite, mais on ne pouvait pas approuver le fait de s'attribuer frauduleusement le mérite d'autrui, et l'usage des marques d'origine offrait un moyen de réserver à qui de droit l'honneur de la création artistique.

TEMPS MODERNES

Considérations générales.

Bien que la dignité du travailleur en général et celle de l'artiste en particulier ait bénéficié, depuis l'avènement du christianisme, de la révolution religieuse et morale qui a rendu graduellement à tout homme ses droits, la reconnaissance du droit d'auteur est relativement récente, surtout en matière d'art. Il faut se placer à une époque assez rapprochée de la Révolution française, pour rencontrer dans les institutions un commencement d'organisation de cette chose nouvelle qu'on nomme la propriété artistique. Jusque-là les jurisconsultes n'en avaient aucune notion, même approximative.

Ce n'est pas à dire, bien entendu, que les artistes fussent méprisés et relégués, par l'opinion, à un rang inférieur, ce n'est pas à dire même que l'art fût dépourvu de protection et d'encouragements. Mais, pas plus que dans l'antiquité, on n'était arrivé à cette conception, assez subtile d'ailleurs,

(1) DARRAS, p. 168 ; — RENOUD, *Traité des droits d'auteur*, I, p. 26.

d'une prérogative légale consistant dans la faculté, pour celui qui a créé une forme artistique nouvelle, d'interdire à toute autre personne d'en faire une copie.

Privé de ce monopole de reproduction auquel on n'avait pas encore songé, l'artiste ne vivait point sans doute dans une condition misérable. Seulement du système même de protection artistique suivi sous l'ancien régime résultaient alors certaines entraves qui nous paraissent singulières. On a, en effet, quelque peine à croire aujourd'hui que la liberté de l'art, nous voulons dire le droit pour tout individu d'exercer une profession artistique, ne remonte pas plus haut que l'année 1777, époque à laquelle une déclaration du roi permit, dans tout le royaume, *le libre exercice de la peinture et de la sculpture*, à condition d'être « fait d'une manière libérale » (1). On n'est peut-être pas moins étonné de voir figurer au nombre des conquêtes de la Révolution le droit pour les artistes *d'exposer leurs œuvres en public*, honneur exclusivement réservé auparavant aux membres de l'Académie. En effet, le droit d'exposition ne date que du 21 août 1791, et par un singulier contraste, il appartient à la Révolution, qui a détruit tant d'œuvres d'art, « d'avoir essayé d'intéresser la nation aux grandes œuvres du génie, d'avoir essayé son éducation artistique, d'avoir voulu former un public aux artistes qui, pour la première fois, allaient jouir des bénéfices de la libre publicité » (2).

L'ancien régime ayant protégé les arts par des institutions qui lui étaient propres et qui ne ressemblaient en rien à celles de notre temps, on comprend que l'étude de cette époque, dans laquelle s'élabora lentement et confusément la

(1) ISAMBERT, *Anciennes lois françaises*, tome XXIV, p. 364.

(2) DESPOIS, *Vandalisme révol.*, p. 164.

théorie du droit d'auteur, doit être faite à un double point de vue. Il faut se préoccuper, en effet, premièrement, de la condition sociale des artistes et des institutions qui remplacèrent d'abord, au moyen de certaines garanties, puis entravèrent même, lorsqu'en apparut la notion, le principe de la propriété artistique introduit sous la forme du *privilege*; il faut ensuite, discernant les premières ébauches de la théorie du droit d'auteur, l'examiner dans ses phases successives jusqu'à sa proclamation définitive. L'étude de cette seconde question nous ramènera forcément en arrière, et on se trouvera plusieurs fois tenté de la confondre avec la précédente, puisque les organisations destinées à protéger l'artiste comme homme, survécurent jusqu'à la Révolution, coexistant ainsi avec les premières manifestations du *privilege* artistique et cherchant à les accaparer ou à les combattre.

Il nous a paru nécessaire, pour éviter une confusion trop fréquente chez certains auteurs, de traiter les deux questions séparément. C'est ainsi que nous suivrons d'abord, jusqu'à la Révolution, l'organisation des professions artistiques en France, sans nous préoccuper du *privilege*; puis, considérant ce dernier comme une matière indépendante, nous en ferons l'historique jusqu'au moment où la législation organisa définitivement la propriété artistique, sous l'influence des idées répandues par l'imprimerie.

I. — Condition et organisation des artistes dans l'ancienne France.

L'artiste n'a pas passé sans transition, de la condition inférieure que lui assignaient les anciens, à celle plus honorée qu'on lui accorde aujourd'hui, aussi bien qu'à toutes les « professions libérales ». Il a dû subir une série de

luttas, non seulement pour se faire reconnaître un droit exclusif sur sa création, mais même pour acquérir, avec la liberté de son art, une considération trop longtemps contestée (1).

La confusion antique de l'art avec le métier, le préjugé attachant une sorte d'infériorité à la profession d'artiste confondue avec toutes celles qui vivent des travaux manuels, ne disparurent que graduellement, et il fallut de longs siècles pour effacer ces vestiges persistants des idées romaines.

Bien qu'il soit assez difficile de délimiter rigoureusement les diverses époques, nous croyons possible de distinguer, sans séparation brusque, d'ailleurs, trois périodes pendant lesquelles la condition et l'organisation différentes des artistes, les astreignirent à des règles particulières.

PÉRIODE GALLO-ROMAINE. — Nous passerons sous silence la Gaule proprement dite, dont les rares artistes n'ont laissé d'autres traces que quelques poteries, bijoux, bracelets, émaux bronzes et médailles, ainsi que des moules encore intacts. La Gaule romaine, ayant adopté les mœurs des conquérants et leur goût pour le luxe, doit provoquer les remarques déjà faites à propos de l'art romain. Les artistes devaient évidemment être soumis au régime général des corporations si répandues à Rome. Lyon, capitale de la Gaule romaine, possédait des corporations de nautes, de marchands de vin, de fabricants d'étoffes (*sagarii*); les céramistes (*negotiatores artis cretariæ*) et certainement beaucoup d'autres industries d'art devaient bénéficier du principe de la solidarité pour la défense des droits et intérêts communs. Cette organisation disparut avec les institutions politiques et

(1) GARNIER, *passim*.

sociales des temps gallo-romains et fit place à un régime qui subsista jusqu'à une époque avancée de notre histoire, et que nous pouvons qualifier d'après l'élément dominant dans la nouvelle organisation artistique.

PÉRIODE MONASTIQUE. — On ne saurait guère appeler autrement cette période du haut Moyen-Age dans laquelle l'art ne trouva d'autre protection que celle du monastère, et fut surtout pratiqué par des artistes soumis aux règles religieuses qui, en leur assurant les ressources et les facilités nécessaires à leurs travaux, leur imposaient ce désintéressement absolu qui explique l'absence de toute prétention à un droit exclusif de reproduction. Les préoccupations de la vie matérielle qui dominaient alors, comme en toute période de formation, auraient fait pour longtemps disparaître l'art de notre sol, si un asile n'avait été offert aux talents artistiques qui ont besoin, pour se développer, du calme et de la sécurité. « A cette époque, dit Ménard, il n'y a de vie que dans les monastères ; la nécessité d'orner la maison de Dieu en fait le refuge de toutes les industries d'art, et chaque monastère est en même temps un lieu de repos pour les esprits méditatifs, et une fabrique d'objets religieux où on conserve les procédés concernant l'orfèvrerie, l'ébénisterie et tous les arts qui se rattachent à la décoration des édifices. »

Ce fait s'explique fort bien, si l'on songe que les survivants du monde ancien, les Romains d'origine, lettrés et érudits, durent se grouper pour échapper à la barbarie envahissante (2). Tous ceux qui ressentaient quelque goût

(1) MÉNARD, *L'Art en Alsace-Lorraine*, p. 11.

(2) MOLINIER, *Les Manuscrits*, p. 78 ; — ALLMER, *Inscriptions*, p. 59.

pour les travaux intellectuels devaient naturellement accourir auprès des moines qui s'y livraient. Le savoir était cultivé et conservé même dans les monastères de femmes, où se réfugiaient celles que la grossièreté des mœurs et la rudesse de la société contemporaine empêchaient de se vouer, dans le monde, à l'étude des lettres ou des arts (1).

En même temps que l'étude et la copie des manuscrits antiques sauvent ces derniers d'une perte qui paraissait inévitable, l'enluminure, la miniature et la peinture religieuses, exercées par les moines, perpétuent les traditions artistiques et maintiennent toujours vivant le goût du beau. Aussi, voyons-nous les plans des monastères-types, tels que ceux de Saint-Gall (825), de Cluny, comporter tous les ateliers nécessaires à l'exercice des arts (orfèvres, joailliers, maîtres verriers, ferronniers)(2). Dans son traité, écrit au X^e siècle, Théophile indique qu'un moine doit être miniaturiste, peintre, verrier, ciseleur, fondeur, sculpteur, etc.

La règle de saint Benoît (Cap. 66) n'ordonne-t-elle pas de pratiquer tous les arts à l'intérieur du monastère ? Et ne voyons-nous pas saint Bernard réunir dans son abbaye de Tiron (1102) tous les artistes travaillant le bois et le fer, des sculpteurs et orfèvres, des peintres, des architectes, artistes très habiles dont le gain était au profit de la communauté (3) ? Beaucoup s'adonnent au travail de l'ivoire et saint Eloi transforme « des monastères entiers en ateliers d'orfèvrerie » (4). Tous ces artistes travaillent sans aucune pen-

(1) MOLINIER, p. 145, cite l'*Hortus deliciarum* illustré des peintures de l'abbesse Herrade.

(2) THÉOPHILE, *Diversarum artium schedula*.

(3) V. MIGNE, *Dict. d'orfèvrerie*, p. 29.

(4) LACROIX, *Les arts et métiers au Moyen-Age*, p. 44.

sée d'enrichissement et sont, par conséquent, bien loin de réclamer un droit privatif quelconque. Saint Ouen écrit, en 650, que l'abbaye de Solignac est pleine « d'ouvriers habiles dans les arts divers, qui, pleins de la crainte du Seigneur, sont toujours prêts à obéir. Personne ne s'y approprie rien, mais tout est commun à tous » (1). C'est là, d'ailleurs, l'état ordinaire de tous les ordres monastiques, auxquels la *règle de saint Benoît* servait, pour ainsi dire, de loi générale. Or, cette règle défend aux religieux de tirer aucune gloire de l'art : « *Artifices, si sunt in monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes, si permiserit abbas. Quod si aliquis ex eis extollitur, pro scientia artis suæ, eo quod videatur aliquid conferre monasterio, hic talis evellatur ab ipsa arte, et denuo per eam non transeat nisi forte humiliato ei iterum abbas jubeat* » (2).

Ainsi s'explique le caractère anonyme et collectif de toute œuvre du Moyen-Age. L'artiste qui, renonçant au monde, renonçait à tout profit matériel, ne pouvait avoir l'idée de se réserver l'exploitation de son invention, c'est-à-dire ce que nous appelons la propriété artistique. Il ne travaillait pas pour lui-même, mais pour une idée, et, l'œuvre créée, il disparaissait, satisfait d'y avoir collaboré obscurément et pour Dieu seul (3). Bien loin de signer ses productions et de les marquer ainsi du sceau de sa personnalité, il dissimulait avec soin son identité, et il croyait plutôt s'acquitter d'une dette qu'acquérir un droit, en exécutant une œuvre d'art. D'ailleurs, l'artiste qui appliquait son talent à la représentation des choses religieuses n'était-il pas considéré comme un instrument, comme la main qui produit en obéissant à

(1) MIGNE, p. 942.

(2) *Regula S. Benedicti*, C. 57. — V. MIGNE, p. 15.

(3) LECOY DE LA MARCHE, *Manuscripts et miniatures*.

une impulsion supérieure, sans pouvoir s'attribuer le profit ou même l'honneur de l'œuvre ?

On avait dit au Concile de Nicée (1) : « Comment accuser le peintre d'erreur ? Le peintre n'invente rien. L'invention et la composition du tableau appartiennent aux Pères qui les consacrent. A proprement parler, ce sont eux qui les font. »

Cette annihilation de la part attribuable à l'artiste, cet effacement étaient la conception habituelle, et cela explique ce qui nous surprend aujourd'hui : « L'artiste chrétien ne veut même pas qu'on sache quelle est son œuvre. Comment s'étonner que le principe de la propriété artistique ait été si complètement ignoré à cette époque » (2) ? Les mêmes sentiments animaient les artistes groupés autour du monastère ; et ceux qui en sortaient pour aller au loin construire et décorer les cathédrales gothiques, brillant témoignage d'un art nouveau, à l'ornementation desquelles ont contribué des générations entières, sans qu'il soit possible, souvent, de leur rattacher un nom d'architecte ou de sculpteur. Mais, à partir du moment où les laïques prennent une grand part à l'érection des églises, les artistes, auteurs de ces merveilles, avaient encore, à défaut de la règle monastique, le soutien de l'Association sous la forme de *Confréries* ; ainsi les maîtres-ès-œuvres, les Francs-maçons, les corporations de maîtres-verriers, les confréries de Frères-Pontifes.

PÉRIODE CORPORATIVE. — 1^o *Origines*. La transformation opérée dans la société, au XIII^e siècle, l'affranchissement

(1) Concile tenu en 787, contre les Iconoclastes. — V. MUNTZ, *La peinture française*.

(2). LAPORTERIE, p. 19. .

des communes, l'émancipation des serfs et le réveil de l'activité générale réagirent sur la condition des artistes. On en vit émigrer des monastères pour s'installer dans les villes, où vivaient tant d'artisans. Mais pour remplacer le puissant appui de l'Eglise, l'artiste cherche à s'unir avec ses semblables et demande au régime corporatif la protection dont il a besoin. Il n'eut, pour cela, à Paris, qu'à s'inspirer des associations d'orfèvres fondées jadis par saint Eloi et groupées dans la Cité autour du monastère de St-Martial, dans ce qu'on appelait « la ceinture Saint-Eloi » (1).

Cette corporation d'orfèvres est, sans doute, la plus ancienne, puisque ses privilèges furent reconnus, en 768, par charte royale, confirmée, en 848, par Charles-le-Chauve.

Elle comptait, au XI^e siècle, quatre divisions : *nummularii*, *fermacularii*, *cipharii*, *aurifabri*, ayant le droit d'apposer le poinçon, marque établie en 1275, par Philippe-le-Hardi (2).

2° *Règlements et privilèges corporatifs*. — Le rôle de la corporation était double : protéger ses membres contre les non-associés, et protéger les acheteurs en garantissant la bonne exécution des œuvres. Comme le dit Dufourmantelle (3) : « C'était une association d'artistes exerçant une même industrie, dont les membres s'engageaient, sous la foi du serment, à observer les règlements prescrits, et à se soumettre à l'autorité des jurés chargés de la surveillance. » Un tel pouvoir ne pouvait être conféré qu'en vertu d'une concession formelle de l'autorité. Cette concession apparaît, du reste, comme une conséquence du régime féodal, où le travail étant, en quelque sorte, compris dans le domaine du

(1) *Les arts et métiers au Moyen-Age*, 216, 218.

(2) *Dict.* de J. DE GARLANDE.

(3) DUFOURMANTELLE, p. 12.

seigneur, celui-ci s'arrogeait le droit de l'autoriser dans les limites de sa juridiction ; le roi, en concédant à son tour des privilèges, agissait en sa qualité de souverain seigneur.

Les communautés d'arts et métiers, qui possédaient une caisse commune, et affectaient le caractère de personnes civiles, disposaient d'un très réel pouvoir : droit de police sur les membres, constatation des contraventions, droit de visite et réglementation minutieuse de la production et de la vente. Tout cela constituait, non seulement au profit du public, mais à l'avantage des associés, un régime de sérieuse protection, tandis que les personnes étrangères à la communauté étaient désarmées contre la concurrence et les vexations, et même dans l'absolue impossibilité de pratiquer la profession qui avait été organisée en corporation dans la localité.

Les premiers qui usèrent de cette institution furent les imagiers et peintres, autorisés en 1200, par Philippe-Auguste. Mais c'est en 1258, dans le *Livre des Métiers* d'Etienne Boileau, que sont codifiés les statuts : 1^o des « imagiers-tailleurs de Paris et de ceux qui taillent cruchefix à Paris » ; 2^o des « peintres et tailleurs-imagiers à Paris » (1).

Nul ne pouvait exercer la peinture ou la sculpture sans faire partie de la corporation, c'est-à-dire, sans avoir passé par les épreuves habituelles : apprentissage et chef-d'œuvre, et parcouru les grades d'apprenti, ouvrier et maître. A ces seules conditions on pouvait bénéficier des avantages corporatifs. « Les prud'hommes sont quittes du guet, ne doivent rien de coutume pour les choses qu'ils vendent et achètent pour leur métier, parce que leur métier n'appartient

(1) V. *Livre des Métiers*, titres LXI et LXII, p. 257 (Edit. Depping, 1837).

qu'au service de l'Eglise, des princes, barons et autres riches hommes et nobles » (1).

Mais tout n'était pas avantage dans la corporation (2). Dans le but de garantir au public des peintures « bonnes et loyales », une minutieuse réglementation expliquait strictement les conditions d'un bon travail. Par exemple: « Nul ne peut ouvrir jour de fête, ni *de nuit*, car la clarté de la nuit ne suffit pas à ouvrir de leur métier ».

Ce fut bien autre chose lorsque, avec le temps, la réglementation, pour distinguer le domaine respectif des corporations qui avaient une certaine connexité, dut entrer dans le détail de ce qui était exclusivement attribué à chacune.

Les statuts de 1730 (3), enregistrés le 30 janvier 1738, contiennent, à cet égard, des prescriptions extrêmement curieuses, car il devenait nécessaire, pour fixer les droits respectifs, d'énumérer exactement tout ce qui était permis. C'est ainsi que nous apprenons que les maîtres peuvent exercer la peinture, sculpture, dorure et marbrerie, faire et fabriquer à la plume, au pinceau, à l'huile, fresque, pastel,

(1) En 1292, le rôle des tailles de Paris compte 12 enlumineurs et 14 en 1300. Une sentence du 12 août 1391 donne aux peintres et imagiers de Paris le monopole de la vente des tableaux et statues. Les règlements des argentiers de Limoges (1589) prescrivent « qu'aucune vaisselle ou ouvrage vieux ne soit signé qu'il n'ait été fait à Limoges. » (MIGNE, p. 178). — V. dans MIGNE la liste des *gardes* des orfèvres de Paris depuis 1337 jusqu'à 1710 (p. 787), et cette disposition du règlement des Pintiers, en 1394, que chacun ait sa marque pour marquer l'ouvrage (p. 1290).

(2) A chaque instant l'autorité intervient pour réglementer et pour compléter les statuts: en 1430, 1548, 1563, 1582, 1622, etc. V. *Statuts, ordonnances et règlements de la communauté des maîtres de l'art de peinture, de sculpture, gravure et enluminure de cette ville et faux-bourgs de Paris tant anciens que nouveaux*.

(3) *Règ. de la communauté et Académie de saint Luc*, 1730, art. 3.

tous dessins, tableaux, portraits, ornements, miniature, grissailles, camaïeux, mosaïques, tous ouvrages de peinture sur papier, carton, vélin, toile, canevas, étoffes, métaux, pierres, marbres, ivoires, émaux. Ils peuvent aussi faire tous ouvrages de sculpture, figures, bustes, ornements, en moulure, en pierre, bois, ivoire; au ciseau, modelés, en fonte, en cuivre, en plomb, étain ciselé, moulé, etc.

On conviendra qu'il restait peu de chose qui ne fût pas réservé aux membres de la corporation. Cependant, si compliquée, que fût une telle énumération, elle n'empêchait pas les contestations de s'élever; par exemple, la corporation des peintres d'éventails contestait aux merciers le droit d'enjoliver les éventails, qu'ils avaient la faculté de façonner. Chaque corporation était, en effet, jalouse de ses prérogatives, et les défendait âprement contre les autres.

D'autre part les statuts de la communauté attribuaient parfois à ses chefs des pouvoirs de police qui atteignaient des personnes étrangères.

D'après le règlement de 1730, les directeurs-gardes (art. 17) avaient le droit de visite même chez les particuliers, « pour y saisir et arrêter les ouvrages scandaleux ».

En outre, d'après l'article 30, « tous particuliers ou marchands voulant introduire à Paris des ouvrages de peinture, sculpture, etc., doivent le déclarer au bureau de la communauté... s'obligeant d'encaisser et transporter hors banlieue ce qu'ils ne vendraient pas ». D'autres articles (63 à 72) énumèrent les conditions du travail, la qualité des matières à employer, interdisent aux maîtres de prêter leur atelier et, « aux compagnons artistes de cabaler entre eux pour fixer le prix des journées, d'avoir chapelle particulière, confrérie, de s'attrouper près de la chapelle de saint Luc, à peine d'exclusion » (art. 72).

Enfin une délibération du 9 mars 1748 fixe la journée de

travail, de 6 heures du matin à 7 heures du soir. Toutefois, du 9 septembre au 1^{er} avril, on travaille le soir à la lumière, les veillées commencent à 7 heures et finissent à minuit. On voit que l'exercice de l'art était bien loin d'être libre.

3^o *Condition des artistes indépendants.* — Les avantages originaires des corporations devaient fatalement se trouver un jour insuffisants pour les besoins nouveaux. Le principal inconvénient des règlements en matière artistique était de ne tenir aucun compte du talent ou de l'instruction, et de soumettre au même régime l'artiste et l'ouvrier. Or, de plus en plus, l'art se perfectionnait, déterminant ainsi une scission parmi les membres de la corporation réunis sous la même tutelle. Les artistes plus instruits subissaient avec impatience les préjugés mesquins et la jalousie des maîtres ouvriers. Cette réglementation, rigidement égalitaire et, en définitive, d'un niveau peu élevé, puisque l'avantage du nombre assurait la direction aux simples ouvriers d'art, ne pouvait indéfiniment entraver l'essor des talents exceptionnels auxquels la contrainte fut toujours insupportable. De là des efforts continuels pour échapper au joug, efforts qui finirent par aboutir. On peut dire que le mouvement de réaction contre le principe corporatif, commença chez les artistes, qui cherchèrent à s'y soustraire en obtenant un autre genre de protection.

De bonne heure, en effet, certains se passèrent de la communauté, soit qu'il n'en existât pas dans leur localité, soit que la faveur d'un prince les eût attachés à sa personne. On constate, d'ailleurs, à toutes les époques, l'existence de groupements autonomes, écoles et familles d'artistes qui s'isolaient et se défendent par la conservation jalouse de recettes, de procédés et de secrets transmis de génération en génération et leur assurant un monopole de fait pour une foule

de productions artistiques. C'est une des formes curieuses de la protection, à cette époque, que la détention exclusive des procédés de l'art, lesquels n'étaient pas, comme aujourd'hui, vulgarisés et finissaient par constituer dans l'œuvre artistique la partie principale, de sorte qu'on attachait moins de prix à la nouveauté de la composition qu'au *tour de main* employé pour la réaliser. Un artiste ne pouvait compter que sur lui-même; il lui fallait broyer ses couleurs, préparer ses toiles, faire ses cadres; il devait être universel en un mot (1). Aussi, le sujet en lui-même était compté pour peu, les procédés techniques de l'exécution intéressaient bien davantage l'artiste et son habileté personnelle lui tenait lieu de monopole (2).

Une autre raison qui rendait l'artiste indifférent au sort postérieur de sa création et à l'existence d'un droit spécial de reproduction, c'est qu'il exécutait presque toujours son travail sur commande, pour le compte d'autrui, et cessait, pour ainsi dire, d'être propriétaire de l'œuvre à mesure qu'il l'achevait. Il était plutôt considéré comme un employé du prince ou du bourgeois pour lequel il travaillait, et la rémunération de son travail est qualifiée, dans de nombreux comptes, du nom de *gages* (3).

(1) Ainsi, à Bourges, en 1500, un peintre nommé Dallida doit à la fois : rhabiller les verrines et faire les histoires, vignettes et lettres d'or au livre de l'Epistolier de la cathédrale (CAHIER, *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 74).

(2) On voit des *peintres de carosses* qui sont en même temps *peintres en bâtiments* et *éventaillistes* et, en 1781, Claude Ravier, maître peintre est en même temps concierge de l'Académie de Saint-Luc (Nouv. *archives de l'Art franç.*, 1785).

(3) Exemple : « A maître Roux, painctre, pour ses gages et entretene-
nements d'une année ». — LABORDE, *Comptes des bâtiments*,
p. 352.

Les grands artistes ne travaillaient pas autrement (1).

Bien que le fait d'être nourri et logé dans le palais d'un prince (2) constituât une faveur très appréciable, il existait un certain nombre d'artistes indépendants qui, aspirant à une existence libre, souhaitaient aussi d'être affranchis des prétentions abusives de la corporation. Ne voit-on pas, en 1603, la communauté faire défense au sieur Ivoyre, « de se dire peintre ni d'entreprendre sur l'art de peinture, ni faire acte de maître peintre à Paris, soit sur verre, cristal ou autrement, à peine de confiscation et d'amende, « ordonner » de se défaire de ses tableaux dans la quinzaine, après quel délai ils seront confisqués, s'il s'en trouve encore en sa possession » (3).

Le moyen employé pour l'émancipation fut l'obtention du *brevet du roi*. Le titre de *brevetaire du roi* affranchissait, en principe, son possesseur des règles étroites de la corporation. Sous François I^{er}, Henri IV et Louis XIII, ce moyen si commode fut prodigué sans discernement; aussi vit-on les artistes se diviser eux-mêmes en trois classes : les *maîtres*

(1) Un acte des comptes des bâtiments royaux est ainsi conçu : « Germain Pilon, sculpteur, confesse avoir fait marché et convenu avec noble personne, Ph. de Lorme, architecte du Roy, de faire bien et dûment pour le Roy. . 8 figures de Fortune en bosse ronde... et pour ce faire promet et gage... quérir, fournir et livrer à ses propres coust et dépens; lequel ouvrage il sera tenu de rendre fait et parfait et poli et duement. Ce marché fait moyennant le prix de 1100 livres qui, pour lesdits ouvrages, sera payé au fur et ainsi que ledit Pilon fera lesdits ouvrages qu'il devra faire, comme dit est, le plus tôt que faire se pourra, car ainsy promettant et obligeant ledit Pilon comme pour les propres affaires du roy. Fait le vendredi, 10 de février 1558 » (LABORDE, p. 352) .

(2) V. HAVARD et VACHON, *Manufactures nationales*. Artistes subventionnés par Henri II, Catherine de Médicis, etc., p. 27.

(3) VAUNOIS, *De la propriété artistique*, p. 107.

de la communauté, les brevetaires du roi et les véritables gens d'art (1).

Au XVII^e siècle, les brevetaires demandent à former, eux aussi, une communauté substituée à l'ancienne. « Plaise de vos grâces, Sire, faire très expresses inhibitions auxdits maîtres soi-disant peintres et sculpteurs, de prendre à l'avenir cette qualité... d'entreprendre aucuns tableaux de figures et d'histoires, ni pourtraits et peisages » (2).

C'est l'origine de l'*Académie royale de Peinture*, dont les statuts sont consacrés par un arrêt du Conseil de 1648.

L'histoire de la lutte entre les deux corporations rivales serait plus longue qu'intéressante : c'est une succession de mauvais procédés réciproques, les jurés prétendant conserver leurs droits antérieurs, et faisant saisir certaines œuvres d'académiciens, comme exécutées sans leur autorisation (3).

En même temps « poursuivant toujours son évolution vers l'art libre, l'Académie pourvoit à la *décence distinctive de l'état d'académicien*, en y déclarant incompatible toute boutique, enseigne ou autre ressemblance avec ceux de la maîtrise » (Voir Montaignon). La maîtrise est autorisée, de son côté, à s'intituler Académie de Saint-Luc, opposée ainsi à l'Académie Royale.

De 1651 à 1654, la lutte fait place à une sorte d'entente ; puis l'Académie royale obtient le privilège d'enseigner seule le dessin (Brevet du 28 décembre 1654).

Enfin, les idées nouvelles aidant, la suppression momentanée des maîtrises par l'édit de février 1776, devait faire

(1) MONTAIGNON, *Mémoires de l'Académie de Peinture*.

(2) LAPORTERIE, p. 44.

(3) VITET, *L'Académie de Peinture*, p. 352, cite un peintre exclu de l'Académie « à cause d'un tableau de lui montré pour de l'argent ». — V. VAUNOIS, p. 109. — LAPORTERIE, p. 45.

avancer beaucoup la cause de l'émancipation. « Nous voulons, avait dit Turgot, abroger ces institutions arbitraires qui privent l'Etat et les arts de toutes les lumières que les étrangers y apporteraient ».

La qualité de *peintre du roi* était alors une faveur précieuse, mais non plus le seul moyen d'éviter la corporation. Ce titre finit par n'indiquer plus qu'un fonctionnaire, un peintre officiel en quelque sorte, qu'on trouvait dans toutes les villes (1).

La *Déclaration du roi aux artistes de l'Académie* (du 15 mai 1777.(2), d'après laquelle l'exercice de la peinture est libre dans le royaume lorsqu'elle est faite d'une manière libérale, c'est-à-dire sans aucun mélange de commerce, marque le terme de l'évolution parcourue, et les lettres-patentes de Marly (5 mai 1779) ne font que traduire l'opinion générale, en reconnaissant que « si les règlements sont utiles pour servir de frein à la cupidité mal entendue, ces mêmes institutions ne doivent pas s'étendre au point de circonscrire l'imagination et le génie ».

L'abolition des privilèges en 1789 ne fut donc que la conséquence logique de cette évolution (3).

(1) *L'Almanach de Lyon de 1780*, p. 195, cite, parmi les fonctionnaires : « M. Nonnote, peintre ordinaire du roy, à l'Hôtel de Ville, et M. Coggel, en concurrence et survivance ».

(2) V. ISAMBERT, tome XXIV, p. 364.

(3) *L'Académie d'architecture*, fondée en 1671, comme suite au *Conseil des Bâtiments* établi en 1665, comprenait des architectes nommés par le roi, portant seuls le titre d'*Architectes du roi* (privilège confirmé par arrêt du Conseil de 1676). Elle fut supprimée en 1793. (V. *Sculpteurs et architectes*, p. 310).

II. — Droits des auteurs d'œuvres d'art

Il ne semble pas qu'avant l'invention de l'imprimerie, on puisse discerner, chez les artistes, la notion du droit d'auteur, soit pécuniaire, soit moral. Nous avons vu qu'au Moyen-Age la modestie de l'artiste lui interdisait le plus souvent de réclamer même l'honneur de sa composition. « Il est rare, dit Molinier, de rencontrer des noms d'enlumineurs. On peut croire que ces artistes n'étaient point en général autorisés à signer leurs œuvres et dans les comptes on omet très souvent de donner leurs noms » (1). On possède cependant quelques rares signatures de miniaturistes. Sur des spécimens de l'art arabe du Moyen-Age on relève aussi quelques noms. Nous citerons une pièce d'échecs en ivoire, présent arabe fait à Charlemagne (2) et un bassin en cuivre exécuté pour Hugues de Lusignan en 1324 (3). Les émailleurs limousins semblent signer plus fréquemment que les autres ; on relève la signature d'*Alpaix* au XIII^e siècle (4). Le missel de Florence, du trésor de la cathédrale de Lyon, est signé d'Attavente en 1508 (5).

Il faut, dire du reste, que, manquant d'originalité, certaines compositions ne méritaient guère, pour celui qui les exécutait, le nom d'auteur ; parmi les miniatures du Moyen-Age, celle du psautier d'Utrecht, du *Térence* de Paris, copies elles-mêmes de l'antique, étaient la principale source d'inspiration de beaucoup d'artistes auxquels ces œuvres épar-

(1) A. MOLINIER, p. 202.

(2) CHABOUILLET, *Catalogue du Cabinet de Médailles*.

(3) H. D'ALLEMAGNE, *Notice sur un bassin en cuivre*, p. 5.

(4) *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, tome XXXVI, livres 1 et 2, 1885. — V. E. MOLINIER *Dictionnaire des Emailleurs*.

(5) A. MOLINIER, *Manuscripts*, p. 296.

gnaient le travail de l'invention (1). Même lorsque l'art se fut développé, un de ses principaux objets était la reproduction des images les plus répandues. Cela se rencontre fréquemment dans les émaux et dans les terres cuites. Les Della Robbia reproduisent indéfiniment l'*Annonciation*, de Rossetino (2). Certains types, certaines compositions qui avaient la faveur du public, inspiraient des légions de peintres (3), et Raphaël ou Andrea del Sarte ne craignent pas d'emprunter à leurs concurrents les sujets les plus en vogue.

Les protestations de Michel-Ange contre les procédés indéliçats du Pérugin ne paraissent guère avoir troublé les artistes dans ces emprunts excessifs que nous appelons aujourd'hui contrefaçons.

En France, c'était à qui copierait les œuvres si appréciées des émailleurs et l'usage se généralisa tellement qu'au dire de Palissy « tout le pays de Gascogne et autres lieux étaient tous pleins de figures moulées de terre cuite » (4).

Tous les procédés étaient bons pour tromper le public, et on ne craignait pas de faire passer sous un faux nom beaucoup d'œuvres médiocres.

« Il est vraisemblable que plus d'une fois lès enfants d'un émailleur connu ont écoulé, sous le nom de ce dernier, des peintures d'une valeur presque nulle; ces peintures étaient souvent des ébauches laissées inachevées par l'artiste en renom, et qu'on achevait après lui; d'autres fois il n'y avait rien de lui que sa signature, la seule œuvre de son nom qu'il fût facile à ses héritiers d'imiter. Nous voyons une indica-

(1) Id., passim.

(2) MOLINIER et CAVALLUCCI, *Les della Robbia*, p. 160.

(3) MUNTZ, *Histoire de la Renaissance*, t. 1, p. 368.

(4) B. PALISSY, *Discours admirable de l'art de la terre*, 1580, t. II, p. 203.

tion de cette contrefaçon dans l'orthographe bizarre du nom de plusieurs émailleurs célèbres sur des pièces qui sont à l'étranger. Des Raymond signés Rexmon ou Rexmann ; nous serions disposé à attribuer une origine germanique aux émaux signés *Bernhart Limosin* » (1).

Les œuvres ciselées et damasquinées de l'arquebuserie n'échappaient pas aux contrefacteurs qui cherchaient à bénéficier de la réputation de tel armurier célèbre.

« Pour les lames de Tolède, il existe un assez grand nombre de contrefaçons allemandes : des noms propres dénaturés, la mauvaise exécution des majuscules dénoncent ces fraudes » (2).

Enfin, il n'est pas rare de rencontrer des *plaquettes* qui ne sont que des reproductions directes de gravures (3).

La contrefaçon était dans les mœurs, et les princes eux-mêmes donnaient l'exemple en créant des manufactures où on s'occupait exclusivement d'imiter les productions les plus recherchées de l'art étranger (4). On ne doit pas trop regretter l'existence de telles pratiques à une certaine époque, si l'on songe que c'est de ces efforts dans la voie de l'imitation que sont venus les progrès des arts appliqués, et que c'est à la contrefaçon des manuscrits que nous devons l'imprimerie.

(1) *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1885, tome XXXII, p. 81.

(2) L. ROBERT, *Catalogue du musée d'artillerie*, t. III, p. 17.

(3) E. MOLINIER, *Catalogue des plaquettes*, 1886. Le n° 411 est la copie presque textuelle d'une gravure de Mantegna. Le n° 331, plaquette de bronze de Giovanni Bernardi, surmoulée par Valerio Belli, qui a ajouté son nom sans remarquer la signature de Bernardi.

(4) Par exemple, la manufacture de tapisseries flamandes établie en 1602, par Henri IV.

**L'invention de l'imprimerie. — Ses conséquences
relativement au droit d'auteur.**

Bien que certains arts de reproduction aient existé de tout temps, on a raison d'attribuer à l'invention de l'imprimerie, une influence prépondérante dans la reconnaissance du droit d'auteur ; l'impression devenait, en effet, un moyen excessivement rapide, commode et lucratif de multiplier une œuvre, ce qui donna aux auteurs l'idée d'un bénéfice à en retirer, autrement que par la vente de l'original. Toutefois il est probable que, si l'imprimerie se fût bornée à procurer cet avantage aux artistes seuls, le droit d'auteur eût mis un temps bien plus long à triompher. Mais les auteurs littéraires étaient les premiers intéressés, et leur intervention dans l'exploitation d'un moyen nouveau de reproduction, devait forcément attirer sur ce point l'attention générale, et, par la discussion universelle, faire naître, peu à peu, chez tous, l'idée du droit intellectuel.

On attribue généralement, l'invention de l'imprimerie à Jean Gensfleisch, dit Gutenberg, vers 1445. A la vérité, celui-ci ne fut inventeur qu'à l'égard des caractères, ou lettres mobiles. L'impression des dessins gravés est bien plus ancienne, puisque, dès 1400, on gravait en Allemagne les cartes à jouer (1). On imprima ensuite des images de piété que, plus tard seulement, on accompagna d'un texte. Enfin vinrent les livres à impression xylographique : gravures accompagnées de légendes (*Biblia pauperum*), qui, d'après Ottley, datent de 1420 (2). L'impression du livre

(1) V. *Histoire du petit Jehan de Saintré*.

(2) V. E. LECLERC, *Manuel de typographie*, p. 9.

à estampes fut une innovation due à un imprimeur lyonnais, dont deux ouvrages furent tirés à Lyon : le *Bélial*, en 1481, et le *Fierabras*, en 1486. C'est encore à Lyon, qu'on trouve les premières estampes sur métal, signées et datées. Ainsi les *Saintes pérégrinations de Jérusalem*, gravées par Noël Garnier, de 1519 à 1540 (1).

L'invention de Gutenberg, dont tout le mérite était dans l'emploi de lettres mobiles, n'innovait donc point en matière d'art, mais elle devait réagir indirectement sur la reconnaissance du droit d'auteur. En contrefaisant d'abord les manuscrits, comme c'était son but, elle ouvrait la voie à la reproduction des dessins par le même procédé, donnant à l'artiste, comme à l'écrivain, le moyen de répéter un grand nombre de fois le bénéfice de la vente. Mais, surtout, elle intéressait à la question les auteurs des livres, dont l'influence sur les idées devait faire adopter le principe de la propriété intellectuelle (2).

Les premières xylographies avaient été copiées sans éveiller de protestation ; mais leur peu de valeur artistique élevait à leurs auteurs toute prétention à une protection spéciale. On contrefit ainsi l'*Ars bene moriendi* et la *Biblia pauperum*, ainsi qu'une foule de gravures isolées, telles que vues de villes, de monuments, plans, lettres ornées, etc (3).

Ensuite, quand la gravure se fut perfectionnée, on imita à l'infini la *Danse des morts*, d'Holbein, les gravures de Mantegna, et de Marc-Antoine. Tous ces artistes, d'ailleurs ne se faisaient pas faute de se contrefaire mutuellement (4).

(1) V. l'ouvrage anonyme : *Peintres et graveurs*, p. 229.

(2) V. LE SENNE, *Traité des droits d'auteurs*, p. 4.

(3) V. De SEDLITZ, *Propriété artistique et contrefaçon* (*Gazette des B.-A.*, 1895).

(4) V. EPHRUSSI, *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, p. 444.

Le premier qui éleva la voix fut Albert Dürer, dont la fécondité prodigieuse l'exposait plus que tout autre aux imitations déloyales. Ses œuvres, répandues dans tous les ateliers, étaient reproduites en gravure et en peinture, tantôt identiquement, tantôt avec quelques modifications (1). En 1506, il se plaint des peintres italiens. « Beaucoup, dit-il, me sont hostiles et cherchent à copier mes œuvres dans les églises et partout où ils peuvent les rencontrer ».

D'autres se procuraient d'anciennes planches et les réimprimaient cyniquement en y mettant leur signature, tandis que, tout au contraire, certains gravaient et vendaient leurs propres œuvres sous le couvert d'un nom célèbre.

Dürer, ayant porté plainte au Sénat de Venise et au Conseil de Nuremberg, ceux-ci interdirent non la contrefaçon de l'œuvre mais l'usurpation du monogramme (1549) (2).

Dürer aurait souhaité davantage, puisqu'il inscrivit plus tard sur ses gravures : « Malheur à qui voudrait nous assaillir, et s'emparer du labeur et de l'invention d'autrui ». Or, à cette époque, il n'existait qu'un moyen d'arriver à une protection satisfaisante, c'était l'obtention d'un *privilege*.

Le privilege. — Première forme de la reconnaissance du droit.

On peut voir, dans le privilege, la première forme sous laquelle le droit de propriété artistique se soit manifesté.

(1) On compte plus de 30 contrefaçons de Durer par différents graveurs.

(2) V. VASARI, *Vie des peintres*, t. VIII, p. 82. — PALISSY écrivait : « J'ai souvenance d'avoir vu les Histoires de Notre-Dame, imprimées de grostraitz après l'invention d'un Allemand nommé Albert, lesquelles histoires vinrent une fois à tel mépris, à cause de l'abondance qui en

Essai bien timide, d'ailleurs, puisqu'on ne considérait les prérogatives ainsi reconnues que comme la conséquence d'une faveur arbitrairement octroyée par le pouvoir, et non comme un droit absolu. Essentiellement variable en étendue et en durée, le « privilège » n'était pas obtenu sans difficulté, et s'accordait même plus souvent à l'imprimeur qu'à l'auteur, dont le travail et le mérite paraissaient secondaires (1).

Il est juste d'attribuer une origine étrangère à l'institution du privilège. Le régime corporatif, si vivace en France, s'était, en effet, opposé longtemps à l'obtention d'un monopole individuel.

C'est à Venise qu'on relève l'existence des plus anciens privilèges. Citons, en 1500 (30 octobre), un privilège de 4 ans, concédé au graveur Kolb, au prix de trois ducats ; en 1508, un privilège accordé au Titien, et, en 1514, un autre à Jean de Brescia pour 10 ans (2). En 1512, Albert Dürer obtient un privilège de l'empereur Maximilien. On vit même des privilèges internationaux : par exemple, celui accordé à L. Vostermann, « *Cum privilegiis regis christianissimi, principum Belgarum et ordinum Bataviæ* » (3).

En France, on peut citer, en 1531 (20 oct.), le privilège accordé concurremment par François I^{er} et Clément VII, à l'imprimeur Geofroy Tory pour ses *Heures de la Vierge*,

fut faite, qu'on donnait pour 2 liars chacune desdites histoires, combien que le portrait fût d'une belle invention ».

(1) VAUNOIS (p. 115) mentionne le droit de censure accordé à Mansard sur toutes les demandes de privilège de graveurs (1651). V. p. 122, l'arrêt du Conseil, 21 décembre 1667, soumettant les graveurs à l'autorisation de Colbert.

(2) VAUNOIS, p. 98 ; — A. FIRMIN-DIDOT, *Essai sur l'histoire de la gravure sur bois* ; — MORILLOT, *Protection des œuvres d'art en Allemagne*, p. 122.

(3) D'autres portent : « *Cum privilegiis Summi Pontificis et Regis christianissimi* ».

lui assurant pendant dix ans le monopole des gravures et encadrements : « *coronamenta cum suis omnibus aliis quibuscumque figuris* » (1). La sanction consiste dans l'excommunication et une amende de 25 marcs d'argent, avec la confiscation de tout imprimé contrevenant au monopole. D'autres privilèges sont accordés, en 1600, à P. de la Houde et à Delanne (2).

Durée de la protection par le privilège. — Il serait assez difficile de rien décider au sujet de la durée du privilège. Les gravures privilégiées ne portent pas, comme les livres, le texte du privilège, mais seulement l'indication : *cum privil.* (3).

D'un autre côté, comme la même planche pouvait fournir des tirages pendant un nombre indéfini d'années, chaque épreuve portant toujours la même mention du privilège, on peut supposer que, du moins, pour le graveur, l'avantage de la concession était perpétuel.

Formation de la théorie du droit.

Première application.

Sous l'influence des progrès de la reproduction, on ne tarda pas à voir s'élever des réclamations d'auteurs affirmant l'existence d'une véritable propriété sur leur œuvre, surtout en matière littéraire. Déjà, en 1522, une lettre d'Erasmus signale les violations de son droit, accomplies par des contrefacteurs ; puis, en 1525, c'est Luther qui stigmatise les voleurs qui s'emparent du travail d'autrui. Enfin, en 1586, Marion, avocat au Parlement, remarque que « les

(1) A. FIRMIN-DIDOT, p. 134.

(2) V. VAUNOIS, p. 211.

(3) HAVARD et VACHON, p. 26. En 1602, privilège et brevet de logement à de Comans, directeur des manufactures royales de tapisseries.

hommes reconnaissent, chacun d'eux en son particulier, être seigneur de ce qu'il fait, invente et compose » (1). C'est conformément à ces idées que la sentence de police du 11 juillet 1706 interdit aux fondeurs de contremouler les ouvrages que les sculpteurs leur auront donnés à fondre, et aux sculpteurs de faire part à d'autres des modèles à eux communiqués (2).

Les arrêts du 28 juin 1714 et du 11 octobre 1719, quoique relatifs aux seuls académiciens, établissent une rigoureuse protection à l'égard de la gravure et de la vente de leurs œuvres, protection garantie par des amendes et la confiscation des contrefaçons et des instruments qui y ont concouru. En 1730, les règlements de l'Académie de Saint-Luc exigent, pour la reproduction d'une œuvre par gravure, copie ou moulage, même avec modification, le *consentement écrit* de l'auteur.

La sanction comporte la saisie des planches et épreuves, et une amende de 1000 livres, répartie ainsi : un quart au roi, un quart à l'hôpital, un quart au dénonciateur et un quart seulement à l'artiste contrefait (3). On n'attribue donc encore qu'une place secondaire à l'intérêt de l'auteur, mais il y a là, néanmoins, un commencement de satisfaction donnée aux vrais principes.

L'industrie lyonnaise de la soierie, par l'importance qu'y prenaient les dessinateurs, contribua aussi à faire préciser le droit de l'auteur, par son règlement du 1^{er} octobre 1737, porté dans l'intérêt des maîtres marchands et ouvriers, et complété par les statuts de la communauté des ouvriers en étoffes, statuts approuvés par arrêt du Conseil du 19 juin

(1) RENOARD, p. 113. Voir aussi les plaintes de B. Palissy, en 1580.

(2) ANCILLON DE JOUY, *Propriété artistique*, p. 80.

(3) LAPORTERIE, p. 51.

1744 (1). L'art. 12 du titre IX défendait aux maîtres ouvriers de vendre, donner, ni prêter les dessins à eux confiés pour être fabriqués; et l'art. 13 interdisait « à tous dessinateurs et autres personnes de lever et copier, faire lever et copier directement ni indirectement, et en quelque façon que ce puisse être, aucun dessin sur les étoffes, tant vieilles que neuves, ni sur les cartes desdites étoffes ». C'était reconnaître nettement le principe de la propriété artistique.

Vient ensuite, le 21 avril 1766, la Déclaration de la Communauté des fondeurs et graveurs, dont l'art. 1^{er} défend « à tous marchands, merciers, bijoutiers, etc., de piller ou faire piller les modèles des maîtres fondeurs, ni faire mouler sur le modèle desdits maîtres (2).

Un nouveau progrès semble acquis par le jugement du lieutenant de police du 29 octobre 1776, condamnant simplement en vertu du droit d'auteur, un contrefacteur d'estampes *non privilégiées* (3). Aussi n'est-on pas étonné de voir Séguier dire au Parlement, en 1778 : « Cette propriété est incontestable, elle n'est pas même contestée ». L'affirmation, du moins, en était récente, puisqu'elle ne se rencontre pas avant la déclaration de Versailles du 15 mars 1777 (4). La liberté accordée aux arts libéraux par cette déclaration, en les dégageant du lien corporatif, entraînait fatalement, pour les artistes, le droit de se défendre des atteintes des contrefacteurs. L'article 8 a précisément pour but de protéger les artistes contre l'usurpation de leur nom, les modifica-

(1) Voir DUCREUX, *Dessins et modèles de fabrique*, p. 4.

(2) V. ANCILLON, p. 8. En 1774 (19 juin), arrêt du Conseil du roi sur l'imitation des étoffes.

(3) LAPORTERIE, p. 60.

(4) V. ISAMBERT, t. XXIV, p. 364.

tions de leurs œuvres, la contrefaçon et la vente de leurs sculptures sans leur autorisation (1).

Cette protection, bien que visant les artistes académiciens, s'étendait, pour ainsi dire, à tout le monde, puisqu'à la fin, l'Académie était d'un accès très facile. Le principe du droit était donc admis (2).

Dès lors, l'artiste est protégé réellement en qualité d'auteur : l'œuvre de la Révolution consistera à réglementer le droit.

Les artistes, dont une députation réclamait, en 1790, à l'Assemblée nationale, la reconnaissance de la propriété artistique, n'eurent donc pas de peine à faire prononcer, le 8 août 1793, la suppression de l'Académie royale, institution surannée, qui tombait d'elle-même, et c'est sans contestation que le décret du 19 juillet 1793 avait reconnu définitivement le droit des auteurs.

(1) L'arrêt du Conseil du 14 juillet 1787, qui fixe une durée pour le droit des fabricants, contient en germe l'idée du dépôt.

(2) RENOU, *Esprit des règlements de l'Académie de peinture*, p. 17.

PREMIÈRE PARTIE

L'ŒUVRE ET L'AUTEUR

Aussi longtemps que la conception de l'artiste reste enfermée dans le secret de sa pensée, il ne peut être question pour lui d'un droit de jouissance exclusive sur son œuvre, ou plutôt cette jouissance ne peut lui être disputée par personne. Le jour seulement où une manifestation extérieure aura rendu cette pensée perceptible et reconnaissable, il deviendra utile d'assurer légalement à l'auteur tous les avantages de sa création, parce que, à partir de ce moment, l'œuvre a revêtu une figure qui lui constitue une physionomie propre, et a pris date par son apparition dans le monde extérieur, deux circonstances qui permettront de saisir sur le fait, tout acte d'appropriation indue tenté au détriment de l'inventeur.

Mais en quoi consistent les prérogatives de l'auteur relativement à son œuvre ainsi mise au jour ? C'est ici qu'une distinction est tout d'abord nécessaire, entre la propriété de l'objet matériel qui traduit la pensée de l'artiste, et le droit pour celui-ci de tirer tout le parti possible de sa création

intellectuelle, notamment par la reproduction de l'original.

Le droit de propriété sur une œuvre d'art, si l'on considère ce droit abstraction faite du droit d'auteur, est la faculté légale, exclusive, d'user, de jouir et de disposer d'une chose, tantôt mobilière, comme un tableau ou une statue, tantôt immobilière comme un monument d'architecture; droit susceptible, toutefois, de quelques limitations particulières, provenant de ce que le pouvoir législatif a, en matière de productions de cette nature, certains intérêts sociaux à sauvegarder, tels que ceux de la morale publique et de la conservation de la richesse nationale.

Ce *droit de propriété ordinaire* qui peut, sans doute, rester dans le patrimoine de l'artiste, peut aussi, en vertu d'un contrat, appartenir même dès l'origine à un tiers, et se distinguer, dans tous les cas, radicalement du *droit d'auteur*, appelé à tort d'un nom ambigu : *propriété artistique*, lequel consiste, du moins au point de vue pécuniaire, dans la faculté légale, exclusive, de répéter les mêmes productions et d'en tirer des profits.

Comme la propriété ordinaire n'est, en définitive, entre les mains de l'artiste, que ce qu'elle est entre les mains d'un tiers, nous n'en parlerons pas ici spécialement, nous référant à ce qui sera dit, à ce propos, dans la partie consacrée au « droit de l'acquéreur ».

Nous étudierons donc d'abord le *droit d'auteur* proprement dit, en examinant successivement, dans des chapitres distincts :

- 1^o La théorie;
- 2^o Les principes généraux de la législation française;
- 3^o La nature et les caractères distinctifs de l'œuvre d'art;
- 4^o Le concours de la protection artistique et de la protection industrielle;

- 5° L'œuvre d'art conçue et non exécutée ;
 - 6° Les conditions requises pour la protection légale de l'œuvre, les unes communes à tous les arts figuratifs, les autres particulières à certains d'entre eux ;
 - 7° La distinction entre les différents droits de l'auteur sur son œuvre ;
 - 8° L'exploitation de l'œuvre ;
 - 9° La sanction légale des droits de l'auteur ;
 - 10° Le droit international.
-

CHAPITRE PREMIER

LA THÉORIE

§ 1^{er}. — Droit des artistes à une protection légale

En parcourant le tableau résumé des législations antérieures, on a pu constater qu'elles semblent presque ignorer l'existence des artistes, sans qu'on puisse voir là une cause d'infériorité pour ces derniers, puisque les chefs-d'œuvre d'alors ne le cèdent en rien à ceux d'aujourd'hui. On pourrait être tenté d'en induire qu'il n'est pas nécessaire que la loi intervienne dans la protection des arts, et qu'il faut les abandonner à eux-mêmes, comme jadis, afin que la libre concurrence, aidée, au besoin, de la libre contrefaçon, multiplie les productions artistiques les meilleures, en élevant sans cesse le niveau général.

Rien ne serait plus injuste, cependant, que cette conclusion. Qu'on le remarque bien, en effet, toutes les fois que, dans les siècles précédents, l'art s'est le plus approché de la perfection, c'est qu'il a été encouragé, soutenu, non sans doute, par une loi commune de protection, mais par un ap-

pui plus direct encore : la faveur des puissants. L'artiste de talent était recherché par les princes qui le retenaient auprès d'eux à grands frais, non seulement dans le but immédiat de se procurer la possession de ses œuvres, mais pour bénéficier de sa renommée. La protection des arts était, en quelque sorte, un système de politique et de suprématie morale. Aussi voyons-nous les princes les plus jaloux de leur gloire, employer tous les moyens pour s'entourer des artistes les plus célèbres dans tous les genres, les attacher à leur personne après les avoir enlevés à leurs rivaux par l'attrait des pensions et des honneurs, les installer dans leurs manufactures royales, et même dans leurs palais.

Souverain sur son territoire et sur la personne de ses sujets, le monarque tendait aussi à l'être dans le domaine moral et, pour cela, il s'efforçait de monopoliser à son profit toutes les forces artistiques aux quelles il cherchait en même temps, par goût ou par esprit de domination, à imprimer un caractère spécial, le style que lui et ses favoris préféraient. Ce système se manifeste au suprême degré chez les peuples de l'Orient, les Assyriens et les Egyptiens, chez lesquels le pouvoir absolu du monarque, chef et pontife suprême de la religion, dirigeait souverainement les arts, qu'exerçaient d'abord exclusivement les castes religieuses, formant le trait d'union entre le despote et ses sujets. Plus respectueux de la dignité des travailleurs, mais non moins ambitieux, le même esprit se retrouve chez un Louis XIV dont la fastueuse magnificence resplendit et rayonne sur tout un siècle. Le Roi-Soleil, à la fière devise : *Nec pluribus impar*, inspire des phalanges d'artistes qui, groupés dans une pensée commune, l'adulation admirative, célèbrent à l'envi la gloire du prince, dans les peintures, les tapisseries, les statues et les palais. La fortune et la richesse semblent n'être recherchées alors que dans un but : l'encouragement des arts, et quiconque

dispose d'une parcelle de l'autorité, l'applique dans ce sens. C'est ainsi qu'on voit, plus tard, sous Louis XV, Mme de Pompadour dépenser des sommes énormes pour développer l'industrie de la porcelaine, prendre la manufacture de Sèvres sous son patronage et créer un style auquel s'est attaché son nom. (1)

Ce régime de protection pompeuse, qui aboutissait en quelque sorte à un art de commande, en rapport avec les goûts personnels du souverain, goûts d'après lesquels il choisissait entre les artistes pour leur distribuer ses faveurs, pouvait avoir ses avantages à d'autres époques et dans une autre société.

En tout cas, il se ressentait de l'inégalité inhérente à beaucoup d'institutions de l'ancienne France et, s'il était avantageux pour les rares privilégiés, il abandonnait totalement la grande majorité de ceux qui n'avaient pas assez de talent ou de savoir-faire pour arriver à la notoriété ou aux honneurs.

Or, on le reconnaît aujourd'hui, si l'artiste n'a pas cessé d'avoir besoin de protection, l'égalité veut que cette protection n'ait rien d'arbitraire, que tous puissent bénéficier équitablement des fruits de leur travail, et l'organisation actuelle de la société donne à la loi seule la mission de réglementer la défense de leurs droits. L'Etat moderne ne peut, en effet, procéder à cet égard comme les anciens gouvernements; sa constitution s'y oppose et le caractère impersonnel de l'autorité souveraine lui interdit de procéder par voie de sélection entre les artistes, sans compter que l'extrême instabilité des personnes au pouvoir rendrait

(1) V. DEMANGE, *Propriété artistique*, p. 4; — Henri HAVARD et M. VACHON, *Les Manufactures Nationales*.

précaire la condition de ceux qui ne seraient protégés que par la faveur.

Il y a donc, aujourd'hui, impossibilité pratique à faire de la protection artistique comme jadis. Mais il y aurait aussi péril et pernicieuse influence pour l'art, s'il lui fallait se soumettre à une estampille de l'Etat. Tout ce que l'Etat peut faire de mieux en cette matière, c'est de distribuer ses commandes à des artistes indépendants de lui. Malheureusement les considérations politiques interviennent encore plus souvent que les motifs de pure esthétique dans le choix des artistes, pour ce genre de travaux. Or, rien ne serait plus funeste pour l'art véritable, que la création d'une classe d'artistes officiels, occupés à régler leurs inspirations sur les mouvements de l'opinion dominante.

Le règne d'un Louis XIV peut susciter de grands artistes, mais le passage plus ou moins rapide d'un ministre des Beaux-Arts, mettant en avant des noms nouveaux, risque fort d'être favorable surtout à la médiocrité (1).

Les faveurs officielles, subordonnées aux influences de bureaux, aux comités consultatifs, sont de nature, comme nous aurons l'occasion de le redire dans notre troisième partie, à entraver le développement normal des arts, dont le perfectionnement incessant est ce qu'il y a de plus opposé à la routine administrative. L'encouragement aux arts par l'Etat moderne, sous cette forme anonyme et changeante, est donc une utopie dangereuse, car rationnellement l'art ne doit réclamer qu'un régime d'équitable égalité, une protection légale, non des faveurs.

Mais cette protection de la loi, elle est nécessaire, en l'absence de toute autre. Nécessaire pour l'Etat d'abord, car les peuples ne vivent pas seulement d'industrie et de com-

(1) V. BIGOT, *L'Art et la Politique*, (*Rev. pol. et lit.*, 1877, 3 février).

merce. Leur niveau intellectuel est dans une étroite corrélation avec leur progrès artistique. Une nation qui, après les avoir connus florissants, laisserait les arts disparaître de son sol, encourrait à juste titre le mépris de toutes les autres, et on lui contesterait, non sans cause, le titre de nation civilisée.

D'ailleurs, les exigences modernes ont fait une large part aux beaux-arts, même dans la vie privée pour laquelle ils sont devenus comme une nécessité. De leur côté les artistes sont, ainsi que tous les hommes, du reste, assujettis aux besoins de la vie matérielle. Ils ne peuvent se contenter, comme le réclamait ridiculement Proudhon, de la satisfaction d'avoir fait connaître le beau. Ils doivent pouvoir retirer de leurs œuvres une rémunération suffisante de leur travail. Or, les progrès des procédés de reproduction sont tels (1), qu'à moins d'une répression légale de la contrefaçon, l'artiste peut, son œuvre à peine achevée, en voir tous les profits passer aux mains d'un autre, dont le plagiat sera d'autant plus odieux qu'il lui aura coûté moins de travail personnel. C'est donc à la loi que l'artiste doit demander la protection, puisqu'elle seule est capable de la lui assurer entière et impartiale.

Le droit d'auteur, portant sur une chose immatérielle, demande, par là même, un ensemble de mesures spéciales permettant à l'artiste de retenir en sa possession le bien qu'il a créé, et qui, par sa nature, échappe aux modes ordinaires de détention et de conservation. Les règles ordinaires de la propriété seraient impuissantes à protéger l'œuvre d'art qui, comme tout produit de la pensée, tend sans cesse à rayonner au dehors.

(1) V. ADELIN, *Les Arts de reproduction vulgarisés*.

A défaut d'une législation particulière, l'auteur n'aurait aucun moyen d'empêcher son expropriation au profit de tous, à moins de tenir son œuvre cachée ; on voit dès lors l'impossibilité d'assurer à l'auteur une rémunération pécuniaire de son travail. Pour empêcher que le public, l'instinct inné d'imitation aidant, n'arrive à s'emparer gratuitement de l'œuvre d'art qui, plus que toute autre, offre grande facilité à la reproduction, il faut une réglementation spéciale ; c'est l'ensemble des avantages garantis ainsi à l'auteur, qu'on qualifie de *propriété artistique*.

Quoique le principe d'un droit à sauvegarder, au profit de l'artiste, sur sa création, ne soit plus guère contesté de nos jours, il n'est pas inutile d'examiner les différentes opinions émises à cet égard, et qui peuvent se ramener à trois systèmes : l'un refusant toute protection à l'auteur, l'autre lui donnant un droit illimité, et le dernier cherchant à concilier les intérêts, en apparence divergents, de l'auteur et de la société.

On remarquera que la discussion sur le droit d'auteur est commune à la propriété artistique et à la propriété littéraire. Ajoutons une autre observation. Depuis que la théorie a consacré la distinction très rationnelle entre le droit moral et le droit pécuniaire, la controverse n'a d'application qu'à l'égard de ce dernier, car il est à peu près impossible de ne pas reconnaître à l'auteur d'une œuvre d'art les prérogatives non pécuniaires auxquelles on réserve la dénomination de *droit moral* et qui seront expliquées plus loin.

1^{er} Système. — Dans un premier système, l'auteur n'a aucun droit exclusif sur sa création, et on en donne ces raisons :

1^o La nature même de l'œuvre d'art est incompatible avec

toute idée de gain, au dire de Proudhon (1). On ne peut attribuer une valeur pécuniaire qu'aux produits d'une utilité matérielle, dont les avantages peuvent s'apprécier en argent, tandis que les produits de l'intelligence sont inestimables et répugnent à l'idée de lucre.

L'artiste est débiteur du beau qu'il conçoit, par conséquent il ne saurait en monopoliser la production (2). En outre, s'abaisser à la réalisation de profits pécuniaires est, en quelque sorte, indigne des artistes (3).

2° L'œuvre d'art est inappropriable, parce qu'elle est extraite du domaine public de la pensée. « Tout a été dit et l'on vient trop tard », suivant le mot de La Bruyère. Ne pouvant rien inventer, l'auteur a puisé dans le fonds commun ; mais il n'a pas le droit de se réserver en propre ce qui appartient à tous (4).

3° Interdire la reproduction de son œuvre, c'est comprimer chez les autres l'instinct d'initiative, ce besoin inné de l'homme, besoin qu'on ne saurait légitimement le priver de satisfaire ; c'est entraver aussi la liberté naturelle des professions industrielles qui vivent de la contrefaçon. Se rappeler est conséquence forcée d'avoir vu, et la possession d'un souvenir entraîne le droit naturel de le traduire (5). Cet argument a été soutenu surtout en Angleterre et aux Etats-Unis. « Avec ce raisonnement, observe Drone, ne pourrait-on pas dire que, puisque les hommes ont des

(1) PROUDHON, *Les Majorats littéraires*.

(2) MOURLON, *Revue pratique*, t. XVII, p. 144 ; — PROUDHON, *Op. cit.*, p. 66.

(3) A. BOUTAREL, *Le Ménestrel*, 1885, p. 373.

(4) CAREY, *Letters on international copyright*, 1868.

(5) WALTER, *Syst. de droit privé allem.*, 1855 ; *Rev. crit.*, 1860, t. XVI, p. 263.

maines pour des usages légitimes, ils peuvent les mettre dans les poches de leurs voisins » (1).

4^o Une dernière objection faite au droit d'auteur consiste à prétendre qu'il est sans objet. En quoi, dit-on, le reproducteur porte-t-il atteinte à l'œuvre? La reproduction est autre chose que l'original et le laisse subsister tout entier, intact; la reproduction enrichit la société d'un exemplaire de plus, sans déposséder l'auteur de l'original. Raisonner bien faible, d'ailleurs, car qui ne voit que, si l'œuvre reproduite n'est pas enlevée matériellement à l'auteur, sa valeur vénale décroît en raison du nombre des copies qui, la vulgarisant, la déprécient et, par suite, appauvrissent l'artiste d'autant? Du reste, une simple considération démontre le danger inévitable de tout système niant le droit pécuniaire, c'est la conséquence pratique qui en découle. Si élevé que soit le but de l'art, ses adeptes n'échappent pas aux lois communes de l'humanité. Leur refuser la rémunération de leurs travaux équivaut à supprimer l'art en supprimant les artistes. Aussi les partisans les plus audacieux de cette doctrine, et Proudhon lui-même, sont obligés d'admettre, à défaut d'une rémunération véritable, la nécessité d'établir une subvention destinée à pourvoir aux besoins de l'auteur. On conçoit non seulement les inconvénients, mais l'impossibilité pratique d'une pareille théorie (2).

II^e Système. — Un second système, diamétralement opposé aux exagérations du premier, réclame en faveur de

(1) DRONE, *A treatise on the law of property in intellectual productions*, p. 568.

(2) V. PROUDHON, p. 69; — DARRAS, p. 11; — ALLEZARD, *France judic.*, 1880-1881, 1^{re} part., p. 335.

l'auteur, un droit exclusif de reproduction et d'exploitation de son œuvre, droit qualifié de « propriété » et comprenant, à ce titre, la totalité des droits inhérents à la propriété ordinaire, *usus*, *fructus* et *abusus*, avec la perpétuité de ces avantages (1).

Dans ce sens, on dit que la création artistique réalisée par le travail de l'intelligence, ne donne pas naissance seulement à un droit de propriété ordinaire sur le premier exemplaire qui traduit matériellement la pensée de l'artiste, mais que son invention elle-même lui appartient en propre, qu'elle procure à son auteur un droit analogue à celui qui compète au maître d'un champ conquis sur la nature sauvage, par l'occupation et le défrichement, un droit absolu, exclusif de tout autre, un droit perpétuel de sa nature et transmissible par voie d'aliénation et d'hérédité.

On fait observer que ce droit survit à l'acte de disposition portant sur l'œuvre matérielle; l'acheteur de la statue ou du tableau ayant sur cet objet un droit de propriété entièrement séparé de la faculté de reproduction et des autres droits de l'inventeur, et les ayants-cause de celui-ci conservant seuls ces derniers droits sous le nom de propriété artistique.

Or, de même que le maître d'une chose matérielle, mobilière ou immobilière, devenue sienne par son travail, en est reconnu maître à perpétuité, lui et ses successeurs, l'artiste qui a fixé définitivement pour la postérité une idée jusque-là insaisissable et rendu ainsi à la société un service perpétuel, doit avoir sur son œuvre l'*usus*, le *fructus* et l'*abusus* à perpétuité, en qualité de propriétaire légal du type dont il a le premier réalisé la forme.

(1) V. les auteurs cités plus bas à propos de la perpétuité.

III. Système. — Une troisième opinion s'est fait jour, qui nous paraît la mieux fondée. C'est un système mixte, intermédiaire entre les deux autres qui, sans admettre la propriété ordinaire avec toutes ses conséquences, reconnaît à l'auteur un droit spécial, basé soit sur l'idée de service rendu (1), soit sur celle de travail (2), droit qui est *exclusif*, sans être *perpétuel*, du moins en tant que droit pécuniaire. « Toute œuvre artistique, dit Darras, réclame pour sa conception ou sa réalisation, un travail intellectuel..., tout travail mérite salaire ». Mais la propriété n'entraîne pas forcément la perpétuité; le droit le plus complet dans son étendue peut être limité dans sa durée, sans cesser d'être absolu et de constituer, comme tel, une propriété. Or, il y a des raisons particulières, comme on le verra, pour que le droit pécuniaire de l'auteur ne soit pas constitué sur la base de la perpétuité, l'intérêt de la société demandant une certaine limitation dans la durée du monopole de l'artiste, et l'intérêt privé de celui-ci, d'autre part, ne s'y opposant pas sérieusement, parce que la juste rémunération du travail de l'auteur peut être assurée au moyen d'une jouissance même temporaire.

Une fois cette rémunération obtenue, il n'aura plus rien à demander à la loi, dans l'ordre des intérêts pécuniaires. Ce n'est pas, du reste, seulement au point de vue de la durée, que le droit d'auteur diffère du droit de propriété ordinaire. L'objet de la propriété artistique est d'une nature à part. Cette propriété fonctionne autrement que la propriété de droit commun, et elle reçoit sous une autre forme, la sanction de la loi.

(1) MORILLOT, p. 127, 145 ; — RENOARD, t. 1, p. 457.

(2) DARRAS, p. 5 ; — COLLIN, p. 11 ; — VAUNOIS, p. 158.

La création artistique, tout en étant susceptible d'expropriation, parce qu'elle est déterminée et reconnaissable par des formes, reste une chose du domaine de l'esprit et fort différente des biens matériels. Les avantages pécuniaires qu'elle comporte consistent essentiellement à faire ou à permettre les reproductions que d'autres en pourraient faire induement, et l'autorité sociale a à s'interposer pour protéger le titulaire du droit. Rien de semblable ne se rencontre chez le propriétaire d'un droit ou d'un objet mobilier, sans caractère artistique. Ce dernier propriétaire a besoin d'être protégé sans doute contre les entreprises d'usurpation qui l'atteignent dans sa chose elle-même, mais non contre des actes d'imitation ou de reproduction à l'égard desquels il ne peut invoquer aucun monopole.

La *propriété artistique*, si on veut employer ce nom, est donc une propriété *sui generis* qu'il ne saurait être question d'assimiler de tous points à la propriété des biens matériels; elle ne mérite même le nom de *propriété*, dans le sens le plus large du mot, qu'en tant que l'on désigne par là un droit exclusif ou privatif, par opposition à la fausse théorie qui refuse à l'auteur toute protection légale de ses intérêts pécuniaires, à la théorie qu'on pourrait appeler du « communisme » ou du « collectivisme » artistique.

De ce que la propriété artistique se sépare profondément de la propriété matérielle il ne faut pas conclure qu'elle ne repose que sur une concession arbitraire du législateur.

Le droit d'auteur, dérivant du travail intellectuel, est fondé sur la nature; il préexiste à toute prescription positive. La loi, en intervenant pour sanctionner ce droit et en réglementer l'exercice, ne crée pas la propriété artistique, ne l'octroie pas gracieusement, elle ne fait que la reconnaître. Chaque législateur, en effet, doit déterminer, d'après les circonstances de temps et de lieu, les conditions particulières

res du fonctionnement de ce droit naturel, dans une société déterminée.

§ 2. — Divers systèmes de protection légale.

Nous laissons de côté, pour l'instant, les prérogatives du droit d'auteur d'un caractère non pécuniaire, autrement dit celles du « droit moral » (1), qu'il faut de toute justice admettre dans tous les systèmes sur la question de propriété, parce que ces prérogatives consistent simplement, au fond, dans le respect de la personnalité et de la réputation de l'artiste à propos de son œuvre. Le droit moral mis à part, nous nous attachons uniquement, en ce moment, aux profits matériels que la création artistique est susceptible de procurer, et auxquels, nous l'avons vu, l'auteur a rationnellement un droit exclusif. Par quels moyens juridiques assurera-t-on à l'auteur le bénéfice de la protection légale qui lui est due ? Plusieurs systèmes ont été proposés :

1^o SYSTÈME DE LA RÉCOMPENSE NATIONALE OU DE L'EXPROPRIATION. — Il faut, a-t-on dit, que l'Etat se charge lui-même de dédommager l'artiste en lui achetant son œuvre.

L'impossibilité d'estimer la valeur d'une œuvre au moment de sa publication rend ce système aussi impraticable en matière artistique qu'en matière industrielle, et l'Etat assumerait une tâche au-dessus de ses forces, s'il voulait se constituer en jury d'art à compétence universelle.

2^o SYSTÈME DU DOMAINE PUBLIC PAYANT (Royalty system). — On a proposé la libre exploitation de l'œuvre par tous, moyennant une redevance soit fixe soit proportionnelle,

(1) Voir ch. VI, sect. II.

payée par tout reproducteur, redevance qui serait susceptible d'une certaine prescription (1), et on a cru légitimer ce système en invoquant les raisons suivantes : Le public est intéressé à posséder l'œuvre le plus tôt et au plus bas prix possible. Le système proposé permettrait d'arriver à ce résultat, et en même temps sauverait de l'oubli beaucoup d'œuvres que des héritiers inconscients font disparaître, ou négligent de publier, ou que d'autres, trop cupides, font payer trop cher. On a dit : « Lorsque l'auteur a cessé d'exister, qu'il s'est écoulé un certain temps depuis son décès, son droit primitif, quoique toujours subsistant, a perdu ce qu'il avait d'intime et de personnel. Pendant la même période, les exigences de l'intérêt public sont devenues plus grandes et plus légitimes. Une sorte de droit, né de la longue possession, s'est formé progressivement au profit de la société. »

Mais, cette longue possession de la société ne saurait être invoquée comme un motif suffisant d'expropriation sans indemnité. L'auteur, en communiquant son œuvre au public, ne peut être présumé l'avoir abandonnée pour autant, et il a certainement conservé la possession juridique, tandis que la société s'est bornée à jouir des produits du droit d'auteur sans le posséder réellement.

Au surplus, par le fait, « le droit de reproduire pour tous aboutirait à l'abstention de tous » (2). Le public ne serait pas plus favorisé qu'avant. D'ailleurs le prix élevé d'une œuvre ne nuit à personne, car celui qui ne peut pas la payer peut s'en passer. Dans ce système une longue possession de la société équivaldrait à un abandon de la part de l'auteur.

(1) ALF. DE VIGNY, *Revue des Deux-Mondes*, 1841, 15 janvier ; — HETZEL, *Journal des Débats*, 29 mars 1862.

(2) DARRAS, p. 89.

D'ailleurs, au point de vue pratique, il ne semble pas qu'on puisse résoudre la question de rémunération sous forme de redevance, d'une façon régulière et équitable. On a proposé, pour l'établissement de la redevance, plusieurs méthodes : fixation par le législateur d'une taxe proportionnelle, d'un tant pour cent à payer aux intéressés sur le produit brut des ventes de reproductions ; ou, au contraire, détermination de la redevance pour chaque œuvre par un jury. Enfin on a mis en avant l'expédient suprême, que peuvent nécessiter certaines hypothèses, d'une expropriation pour cause d'utilité publique, qui rentrerait en définitive dans la théorie de la récompense nationale.

Le procédé des taxes ou redevances a été surtout présenté à propos des œuvres littéraires, et il s'appliquerait plus difficilement aux œuvres d'art, dont le mode d'exploitation est sensiblement différent. Quant à la ressource de l'*expropriation*, elle ne saurait être acceptée qu'à la condition de « demeurer un remède exceptionnel » (1), c'est-à-dire de fonctionner au cas seulement où l'héritier compromettrait l'œuvre. En ce qui concerne le moment où commencerait le droit de reproduction pour le public, on a reconnu juste de ne pas l'admettre du vivant de l'auteur et on a proposé de placer le point de départ de ce droit seulement à la mort de l'artiste, ou même 5 ans après, car on aurait ainsi de plus grandes chances d'apprécier exactement la valeur de l'œuvre.

3^o SYSTÈME DU MONOPOLE D'EXPLOITATION. — En principe l'auteur et même ses héritiers doivent seuls jouir du droit de tirer de la reproduction un produit pécuniaire, sauf à admettre exceptionnellement l'expropriation par l'Etat,

(1) V. DARRAS, p. 95.

moyennant indemnité, au profit du public. La grande majorité des auteurs adoptent cette solution, comme la plus rationnelle et la plus pratique ; c'est d'ailleurs le système actuellement en usage. Mais il s'est élevé des difficultés sur la durée du droit ainsi reconnu : le monopole doit-il être perpétuel ou temporaire et, dans ce dernier cas, sur quoi se baser pour assurer au droit une durée déterminée ?

a) *Monopole perpétuel.* — Ceux qui font du droit de l'auteur une propriété analogue, autant que possible, à la propriété ordinaire, sont entraînés à réclamer la perpétuité de ce droit comme un attribut naturel de toute propriété (1). Un autre argument invoqué en faveur de la perpétuité est l'avantage qu'il y a pour la société à favoriser ainsi la production d'œuvres sérieuses et durables. On ajoute aussi que c'est le moyen d'empêcher les descendants d'un grand artiste de tomber dans la misère. Mais, il est à craindre que ce ne soit pas l'héritier de l'auteur, que ce soit plutôt celui de l'éditeur qui profite de la perpétuité. D'ailleurs, Napoléon lui-même combattait cette perpétuation (2). On doit encore remarquer que les monopoles, appliqués à perpétuité à des objets d'art, finiraient, en se multipliant, par constituer une gêne extrême pour tout le monde (3). Mais ce n'est pas tout : l'œuvre peut tomber entre les mains d'héritiers inca-

(1) F. BILLARD (*Revue prat.*, t., LXII, p. 438), *Du principe de la perp. de la prop. littér.* ; — MARESCAL, *Mémoire sur la perpétuité de la prop. intellectuelle.*

(2) *Rapport au Conseil d'Etat*, 2 septembre 1808 ; — COLLIN, I, p. 18 et 19.

(3) Autres auteurs opposés à la perpétuité : CLÉMENT, p. 101 ; — BERTAULD, t. I, p. 212 ; — DARRAS, p. 72. — V. *Le Globe*, 26 janvier 1826, *Projet de loi pour la formation de la nouvelle noblesse.*

pables de la conserver; et surtout la division des patrimoines finirait par exiger un pénible travail de recherches pour connaître le dépositaire du droit. Un droit d'un caractère aussi personnel ne saurait être perpétuel. Enfin la perpétuité, en entravant la diffusion de l'œuvre, retarderait le développement intellectuel de la nation. Aussi les législations modernes, sauf celle du Mexique, ont-elles repoussé le principe unanimement, estimant sans doute que « la perpétuité serait funeste » (1). Pratiquement la perpétuité exigerait l'établissement d'une sorte de matrice cadastrale de la propriété intellectuelle, qui entraînerait, par voie d'analogie, un impôt sur cette propriété (2).

b) Monopole temporaire. — C'est le système qui a rallié le plus grand nombre de partisans, même parmi les champions de l'idée de propriété, celle-ci ne devant pas entraîner forcément la perpétuité (Calmels, Vaunois, Renouard) (3). Rappelons que le droit moral est hors de question. Pour le droit pécuniaire, la société le recueillera après une exploitation temporaire par l'auteur, et ce retour à la société est fondé: 1° sur la collaboration tacite qu'elle a fournie à l'auteur en lui ouvrant les trésors du fonds commun des connaissances humaines; 2° sur l'intérêt général, qui doit être satisfait à son tour, lorsque l'intérêt individuel semble l'être suffisamment, c'est-à-dire au bout d'un certain nombre d'années. L'auteur, une fois payé de son œuvre, ne peut

(1) MOURLON, *Projet de loi sur la propr. littér. et artistique.* — *Revue pratique*, 1864.

(2) BILLARD, *Revue pratique de dr.*, 1883, p. 194 : *Du principe de perpétuité de la propr. littér.* — V. DARRAS, 1869; — BATBIE, t. II. 463.

(3) GASTAMBIDE, p. 77; — POULLET, p. 17.

vouloir en retirer indéfiniment une rémunération, (1) et il faut admettre qu'au bout d'une certaine période de monopole, l'auteur est assez rémunéré de son travail (2). La société ne doit, en définitive, à l'auteur, qu'un salaire proportionné à sa peine; quand on estime cette proportion réalisée, le monopole doit cesser: donc le droit sera temporaire. Les artistes, d'ailleurs, n'auraient aucun avantage sérieux à la perpétuité.

Mais sur quelles bases fixer la durée du droit? Deux procédés sont en présence: l'un se rapporte à la vie de l'auteur, en y ajoutant un certain délai *post mortem*, de façon que les héritiers puissent encore bénéficier de son travail; c'est le système généralement adopté, quoiqu'il ait le grave inconvénient de faire dépendre la durée effective de la rémunération, non d'une base fixe, mais de circonstances variables et fortuites, telles que l'âge de l'auteur, la maladie, un accident; et, par suite, d'aboutir à une protection essentiellement capricieuse, puisqu'il suffira d'une mort prématurée pour abréger la durée du droit. En outre, il n'est guère logique de protéger plus longuement les œuvres médiocres de la jeunesse, que les productions plus étudiées de l'âge mûr. Aussi a-t-on proposé un délai uniforme de 100 ans, partant du jour de la publication, jour déterminé par une déclaration facultative sur un registre *ad hoc* (3).

Actuellement on reste, en France, sous le régime primitif, dont le seul mérite est d'offrir une constatation plus aisée du point de départ du délai, le fait de la mort de l'artiste étant plus facile à connaître que celui de la publication. L'œuvre

(1) V. PROUDHON, p. 54.

(2) VAUNOIS, p. 159.

(3) *Congrès artistique*, Paris 1878; — *Loi italienne*. — V. VAUNOIS, p. 164.

n'étant pas toujours datée, il faudrait recourir à l'enregistrement, formalité bien peu compatible avec l'habituelle et proverbiale négligence des artistes.

§ 3. — **Classification du droit de propriété artistique.**

Quel nom donner à ce droit né, pour l'artiste, du travail de son intelligence sur le fonds commun d'idées que lui ouvre la vie en société ? On est à peu près unanime à reconnaître que l'auteur a un droit exclusif pécuniaire sur son œuvre, mais on n'est pas d'accord sur la classification légale de ce droit. L'incertitude, à cet égard, se traduit par une grande variété de dénominations : les uns parlant de propriété artistique (1), les autres de privilège, de monopole, de droit d'exploitation, de droit de reproduction (2), ou, plus vaguement, de « droit d'auteur ». Cette imprécision de langage est très fâcheuse et ne s'explique que par l'absence d'un mot suffisamment compréhensif pour désigner d'une façon nette les prérogatives qu'on reconnaît au créateur d'une œuvre d'art.

D'après Rendu, on doit s'en tenir à l'expression « propriété », consacrée par l'usage, claire pour tous, réclamée d'ailleurs de plus en plus vivement par le mouvement des idées, ne fût-elle pas toujours exactement conforme à la notion théorique du droit de propriété. C'est bien, en effet, ce qui paraît le plus simple et le plus sûr, mais cette qualification est encore loin d'être adoptée généralement dans les législa-

(1) Rapport de Boufflers, 30 décembre 1790 ; — Rapport Chapelier, 7 janvier 1793 ; — Décret du 24 juin 1793 ; — Constit. 5 fruct. an 3, art. 357.

(2) On a proposé aussi « jouissance exclusive ». (Congrès de Bruxelles, 1858).

tions (1). Il n'y a guère que la loi mexicaine, parmi les lois récentes, qui ait consacré purement et simplement le mot propriété. La loi italienne de 1865 a eu recours à une périphrase en réglant « les droits des auteurs d'œuvres intellectuelles » (2). La loi norvégienne (1876) vise « la protection du droit vulgairement nommé propriété ». Ces textes décèlent un véritable embarras au sujet de la désignation du droit qu'ils réglementent.

Le mot allemand *Urheberrecht* correspond à l'expression « droit d'auteur », tandis que le mot anglais *copyright* fait allusion seulement au droit de reproduction (3). C'est par égard pour la manière de voir allemande que le traité d'union de 1886 n'a pas employé le terme propriété (4), de sorte qu'il n'y a pas même d'appellation unique pour un droit dont on veut unifier les règles.

La pratique des tribunaux français dénote la même incertitude ; il y aurait là une réforme à opérer, car nous croyons insuffisant de dire avec M. Droz : « L'essentiel est d'avoir la chose puisqu'il n'est pas possible d'avoir le mot » (5).

S'il y a des divergences touchant l'existence même d'un droit pécuniaire au profit de l'auteur d'une œuvre d'art, touchant le caractère perpétuel ou temporaire de ce droit, et, enfin, en ce qui concerne le nom même qu'il convient de lui donner, il y en a plus encore peut-être sur la classification de ce droit dans telle ou telle catégorie. La propriété artistique est-elle un droit naturel ou civil ? un droit réel

(1) V. dans le *Droit d'auteur* (janvier 1900), le projet de loi russe, art. 1^{er} : « Le droit d'auteur est appelé *propriété* ».

(2) *Legge su i diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno*.

(3) DARRAS, 40 ; — D'ORELLI, *Rev. dr. intern.*, 1884, 536.

(4) DESPAGNETS, *Droit internat.*, n^o 60.

(5) DROZ, *J. d. int. pr.*, 1885, 167.

ou personnel ? un droit mobilier ou immobilier ? un droit exclusivement attaché à la personne ou non ? Il faut essayer de répondre rapidement à chacune de ces questions.

I. — La propriété artistique est-elle un droit naturel ?

Nous n'hésitons pas à répondre affirmativement. Le droit d'auteur est un droit naturel qui existe en dehors de toute concession du législateur, et peut, par conséquent, être réclamé même dans les pays où il n'existe pas encore de loi spéciale à son sujet (1). C'est un droit aussi naturel que le salaire du travailleur manuel. La loi ne crée pas plus le droit d'auteur qu'elle ne crée, en la sanctionnant, la propriété ordinaire. Vainement a-t-on prétendu que le droit d'auteur existe seulement en vertu de la loi positive, qui restreint la liberté naturelle de l'homme par des pénalités à l'égard du reproducteur (2); que la publication (*exposition*, mise *in commercio*) est comparable à l'abandon de l'œuvre par l'auteur, au profit du public; que la loi, en retenant entre les mains de l'auteur, par des dispositions exceptionnelles, ce qui normalement en est sorti, constitue en sa faveur un droit purement civil; que « sans la loi il n'y aurait que la faculté naturelle à l'homme de reproduire ce qui est en sa possession » (3). La loi ne crée pas, à proprement parler, la propriété, elle la règle; le principe de la propriété est au-dessus de la législation positive, il découle de la loi naturelle.

La question de savoir si les prérogatives de l'auteur sont

(1) DARRAS, p. 16. — PAPPAYAYA, *Bulletin légis. comp.* 83, 516.

(2) MOURLON, *Rev. prat.*, t. XVII, 402. — AUBRY et RAU, § 190, t. II p., 121; — MORILLOT, p. 115, 121.

(3) RICHÉ, *Rapp. loi 14 juillet 1866*.

fondées sur la nature même des choses, ou n'existent qu'en vertu de la concession du législateur, n'est pas purement théorique. Elle domine deux problèmes, l'un du droit interne, l'autre du droit international.

D'abord, si, comme nous l'admettons, le droit d'auteur existe naturellement et par lui-même, abstraction faite de toute prescription législative spéciale, parce qu'il est une conséquence nécessaire de l'inviolabilité de la personne humaine et du principe de la rémunération équitable du travail, ce droit peut être reconnu par les tribunaux, même en l'absence d'un texte qui le consacre spécialement. La propriété sera alors garantie, non par une sanction pénale qui ne saurait exister sans une disposition formelle de la loi, mais par une action en dommages-intérêts contre l'usurpateur.

C'est ainsi qu'en Egypte, devant les tribunaux mixtes, la propriété artistique peut être invoquée et trouve protection malgré le silence de la loi (1).

Ce n'est pas à dire que la loi positive ne doive pas intervenir en pareil cas, car elle a pour mission de préciser, dans le détail, les conditions de la protection, d'en limiter la durée, s'il y a lieu, et de frapper de peines certaines violations du droit. Mais le juge pourrait reconnaître un droit privatif à l'auteur de l'œuvre artistique, alors même que le législateur serait resté muet.

En second lieu, la propriété artistique étant fondée directement sur la loi naturelle, doit être considérée comme une institution du droit des gens (*jus gentium*), accessible aux étrangers aussi bien qu'aux nationaux, et non point comme une institution du droit civil (*jus civilis*), réservée aux nationaux et aux étrangers privi-

(1) V. PRIVAT, *J. D. I. Pr.*, 1892, p. 954.

légiés, c'est-à-dire, dans le système français, aux seuls étrangers admis à domicile ou pouvant invoquer un traité de réciprocité. Il est vrai que la propriété artistique n'a pas été connue de tout temps et que la réglementation en est relativement assez récente. Mais cela provient de ce que les conditions sociales nécessaires au développement de cette propriété, ne se sont pas réalisées plus tôt ; et une prérogative qui découle directement du droit naturel, comme toute appropriation fondée sur le travail même intellectuel, ne doit pas être classée dans les institutions du *jus civile*, par ce seul motif qu'elle a fait son apparition à une époque peu éloignée ; il suffit pour qu'une institution soit de droit des gens, qu'elle existe par elle-même en dehors d'une concession arbitraire de la loi.

On peut ajouter cette considération qu'à raison même de ce qu'elle est fondée sur le droit naturel et l'équité la plus élémentaire, la protection artistique a tous les caractères d'une loi de police et de sûreté dont les étrangers doivent bénéficier aussi bien que les nationaux.

En France, des textes formels (Décret 5 fév. 1810, Décret-loi du 28 mars 1852) ont consacré le système libéral qui protège la propriété artistique, sans distinction entre les auteurs nationaux et les auteurs étrangers.

Il résulte de ce qui précède que la propriété artistique est, évidemment, de même nature que la propriété littéraire, et que tout ce qui a été dit, depuis un siècle, du droit de l'écrivain à la rémunération de ses travaux s'applique également à l'artiste. Il serait donc inutile de développer longuement cette partie de notre étude. On considérera comme désormais acquise et hors de discussion la légitimité d'un droit spécial de l'auteur sur son œuvre. Rappelons seulement quelques vaines objections faites contre la reconnaissance d'un monopole au profit de l'artiste comme de l'écrivain :

le puéril reproche de dégrader l'art en voulant trop le protéger; l'assimilation injustifiée du droit de l'auteur au brevet de l'inventeur, et la prétendue nécessité de limiter le premier dans un certain délai parce qu'on a cru nécessaire de limiter aussi le second; enfin l'exagération manifeste du droit de la société, à laquelle l'auteur devrait l'abandon de son œuvre, sous prétexte qu'il en a puisé tous les éléments dans un fonds commun appartenant à tous, et sur lequel nul ne peut s'attribuer un droit exclusif. C'est la thèse bien connue, et devenue banale à force d'être réfutée, de la collaboration de la société.

Il n'est pas un auteur qui n'ait cru nécessaire de répondre à cette thèse, en démontrant que si toutes les idées existent en germe dans l'imagination des hommes, et s'il est difficile d'avoir un concept intellectuel qu'un autre n'ait pu avoir déjà, l'originalité consiste à composer, de matériaux connus, une chose nouvelle dans sa forme. C'est dans le fait de la combinaison des idées suivant un arrangement nouveau que le droit de l'auteur prend naissance, et cela est encore plus vrai pour l'artiste que pour l'écrivain. Aussi la société n'ayant eu qu'une participation bien secondaire et bien passive à l'œuvre, ne doit revendiquer autre chose qu'une prise de possession éventuelle, dans un avenir plus ou moins lointain, subordonnée d'ailleurs à l'entière rémunération de l'artiste.

II. — La propriété artistique est-elle un droit réel?

A mesure que la théorie des droits d'auteur s'est constituée, on a cherché, naturellement, à rattacher les prérogatives légales dont elle révélait l'existence, aux droits plus anciennement étudiés, et à les faire rentrer dans l'une des branches de la division classique des droits. On avait dis-

tingué jusqu'alors, en dehors des droits qui concernent l'état des personnes et sont d'une espèce à part, les droits relatifs aux biens ou droits réels, et les droits personnels ou de créance. La propriété artistique et les autres facultés légales ayant pour objet des choses immatérielles (propriété littéraire, propriété industrielle et commerciale), pouvaient-elles rentrer dans l'une ou l'autre de ces deux catégories ? Les avis se sont trouvés partagés et le sont encore, bien qu'un grand pas ait été fait, pensons-nous, dans le sens d'un accord final, par la reconnaissance récente d'une quatrième classe de droits, celle des « droits intellectuels » parmi lesquels figure la propriété artistique.

On a voulu d'abord faire du droit d'auteur un droit réel, soit de propriété, soit d'usage, soit de servitude, suivant les systèmes. Que le droit d'auteur soit un droit de propriété, c'était l'avis de Diderot. « L'auteur est propriétaire de son œuvre, disait-il, ou alors personne n'est maître de son bien » (1). C'était, d'une manière générale, l'opinion des premiers écrivains qui revendiquèrent le droit d'auteur : Voltaire, Mirabeau, Séguier. Un grand nombre de jurisconsultes ont adopté cette théorie : Gastambide, Rendu, Calmels, Laboulaye, etc. Mais il y a des différences parmi eux sur la manière de concevoir cette propriété. On peut distinguer comme trois formules dans ces notions diverses d'un même droit :

1^o *Propriété supérieure* à toutes les autres : « S'il y avait des degrés dans le droit, la première de toutes serait la propriété intellectuelle » (2).

Elle est donc supérieure à la propriété matérielle par sa

(1) DIDEROT, *Lettres sur le Commerce et l'Industrie*.

(2) *La Prop. lit. et art.*, janv. 1862, p. 7.

nature, « la plus sacrée, la plus légitime » (Chapelier), par la plus grande somme de travail qu'elle nécessite, et enfin parce qu'elle est souverainement intime et personnelle. La propriété matérielle est l'œuvre de l'homme, celle-là est l'homme lui-même.

Au point de vue pratique, les partisans de ce système ne tirent aucune conclusion. C'est donc plutôt une appréciation théorique qu'un système à conséquences particulières.

2^o *Propriété ordinaire*. — On assimile la propriété artistique à la propriété des choses matérielles. L'auteur a autant de droits que le propriétaire ordinaire, et des droits de nature identique. Cette propriété, soutient M. Franck, « présente les mêmes titres, repose sur les mêmes principes et doit apporter les mêmes conséquences » (1). L'œuvre est un produit et le produit est la propriété de son auteur. Dès lors qu'il y a propriété, on doit admettre pour l'auteur toutes les prérogatives, y compris la transmissibilité et la perpétuité (2). Ainsi que l'a dit F. Passy, « n'est-ce pas une véritable dérision que d'appeler propriété cette paternité stérile à laquelle on veut réduire l'auteur, et la propriété a-t-elle jamais consisté dans la reconnaissance abstraite d'un titre sans conséquence ? A quoi sert le nom si la chose n'y est pas attachée ? » Comme on le voit, c'est en se basant sur l'emploi fréquent du mot « propriété artistique » qu'on revendique pour les droits d'auteur les conséquences de la « propriété ».

(1) FRANCK, *Compte rendu Acad. Sciences morales et politiques*, t. XXV, 1880; — COLLIN, p. 15.

(2) ACCOLAS, *Prop. litt. et art.*, p. 5, 6, 12; — BILLARD, *De la perpétuité de la prop. litt.*, (*Rev. prat.*, 1^{er} décembre 1889, t. V, p. 513; — CASATI, *Revue prat.*, t. XIII, p. 113; — COMETTANT, *passim*; — CHENU, p. 325; — MARESCHAL, *Mémoire sur la perpét. de la pr. intell.*

3^o *Propriété limitée* ou *sui generis*. — Dans cette opinion, bien que l'auteur ait sur son œuvre un droit de propriété, il n'a qu'un droit restreint : c'est une propriété *sui generis*, puisqu'elle comporte des formes particulières, des limitations au point de vue de la durée et même de l'étendue(1).

On sait, du reste, que plusieurs jurisconsultes, tout en admettant un droit absolu de l'auteur, refusent d'employer pour désigner ce droit, le terme « propriété », en s'appuyant sur l'absence de plusieurs des caractères habituels de la propriété. L'œuvre est inappropriable sous certains rapports. L'auteur n'est pas maître absolu de son œuvre, une fois mise en circulation ; il n'a plus sur elle qu'une autorité indirecte. De plus le droit d'auteur est temporaire, alors que la perpétuité serait, à ce qu'on prétend, de l'essence de la propriété (2).

Certains accordent à l'auteur un droit réel encore, mais d'*usage* et non de propriété. Le droit réel d'usage engendre l'obligation de tous de s'abstenir, à l'égard d'une chose, des actes réservés à une personne déterminée(3). Pour quelques-uns le droit d'auteur mérite, à ce titre, d'être classé parmi les droits d'usage, puisqu'il oblige les tiers à ne pas contrefaire l'œuvre dont la reproduction est réservée à l'auteur seul. On a proposé, en conséquence, au Congrès de Bruxelles, de l'appeler jouissance exclusive (*Journ. Econ.*, LVII, p. 95).

On a enfin cherché à analyser ce droit en un simple *droit*

(1) GASTAMBIDE, p. 77; — HÉROLD, *Revue pratique*, t. XIII, 394; — POUILLET, p. 17; — MOURLON, *Rev. prat.* t. XVIII; — PAILLET, t. II, p. 605.

(2) DARRAS, p. 32; — RENOARD, t. I, p. 460; — BERTAULD, t. I p. 205; — BERVILLE, *Gaz. Trib.* 17 fév. 1837.

(3) BORSCHGRAVE, *Rapp.*, § 24 (BENOIT et DESCHAMPS, p. 59); — FLOURENS, p. 54.

de servitude au profit de l'auteur sur un bien appartenant à tous. « Les sociétés, dit Renouard, ont, par une ingénieuse combinaison, grevé d'une servitude tous les membres, en leur imposant pour un temps la renonciation à leur droit naturel de reproduction, afin d'en laisser le privilège exclusif à l'auteur dont cette exploitation privilégiée rémunérera les services » (1).

A l'opposé des doctrines précédentes, il s'est formé une opinion d'après laquelle les prérogatives de l'artiste constitueraient, non un droit réel quelconque, mais un *droit d'obligation*, ou droit personnel. Le droit d'obligation (*jus in personam*) ayant pour objet une prestation à fournir, un acte à faire, à la charge d'un débiteur en faveur d'un créancier, certains proposent de reconnaître ce caractère au droit d'auteur (2). Ils voient, en effet, un droit de créance dans le prix dû à l'auteur par les acquéreurs de son œuvre, et c'est la juste rétribution du service rendu à la société par la création nouvelle ; ou bien la publication de l'œuvre équivaut à une convention tacite de vente en bloc à la société, vente dont le paiement fractionné serait composé des différentes sommes successivement attribuées à l'auteur par chaque acheteur (3). D'après Gastambide, il y aurait même, là, une véritable constitution de rente au profit des auteurs (4).

Enfin nous arrivons à la classification mise en avant depuis un petit nombre d'années et qui nous paraît la seule acceptable, celle qui consiste à faire rentrer le droit de propriété artistique, avec un certain nombre d'autres, dans une

(1) RENOUARD, *J. des Econ.*, 5 oct. 1858.

(2) MORILLOT, p. 127 ; — LE SENNE, 2 ; — *Contrà*, DARRAS, p. 43 ; — RENOUARD, t. I, p. 454.

(3) MORILLOT, p. 152 ; — RENOUARD, t. I, p. 453.

(4) GASTAMBIDE, p. 85 ; — BERTAULD, t. I, p. 179.

classe de droits à part, « celle *des droits intellectuels* », distincts à la fois des droits réels et des droits de créance.

Frappés de l'insuffisance des anciennes classifications, certains jurisconsultes ont imaginé cette nouvelle catégorie, en vertu de ce principe que le droit « doit se développer avec les rapports nouveaux, et protéger toutes les nouvelles recherches de l'homme » (1). Cette création était nécessaire, puisqu'en définitive le droit de l'auteur ne pouvait, sans déformation, être classé dans les autres catégories, « vrais lits de Procuste », dit Darras.

Cette nécessité d'une nouvelle formule était pressentie depuis longtemps par les partisans du système de la *propriété sui generis*, qui n'adoptaient ce terme qu'en l'absence d'une appellation plus satisfaisante. Ils sentaient le besoin d'innover sans oser faire acte de novateurs. C'est pourquoi ils avaient adopté ce terme équivoque de *propriété sui generis*, qui, suivant Acollas « dispense de généraliser, d'harmoniser et de réfléchir » (2). Ils se croyaient liés par le respect dû à la division classique (3).

La nouvelle catégorie des droits intellectuels, résolument créée par Picard, permet de remédier à l'insuffisance des anciennes (4). C'est pourquoi elle a été accueillie avec empressement par un grand nombre de jurisconsultes, persuadés que le droit est destiné à adapter une protection nouvelle à des besoins nouveaux (5). Fallait-il, si le droit

(1) DARRAS, p. 49.

(2) ACCOLLAS, p. 75, note 1.

(3) Portalis cependant avait déjà dit : « Il me paraît qu'on se préoccupe trop du passé et des notions ordinaires du droit, et pas assez de l'état actuel de la société, et de l'influence que les circonstances doivent exercer sur le législateur. »

(4) PICARD, J. D. I. P., 1883, p. 565.

(5) BRAUN, p. 82 ; — DROZ, J. D, I. P., 85,486 ; — DARRAS, p. 50.

de l'auteur ne répondait pas aux anciens termes, l'éliminer définitivement ou n'en faire qu'une concession légale ? Le droit intellectuel ne porte pas seulement sur la matérialisation, il porte aussi sur l'idée réalisée. Parmi les lois récentes, celle de Belgique du 22 mars 1886 a écarté les anciennes théories de propriété ou de privilège légal, et a adopté, dit Borschgrave(1), « le principe scientifique et nouveau, celui du droit intellectuel, droit plus certain, plus personnel, plus sacré, s'il se peut, que le droit de propriété lui-même, puisque, dans son origine ordinaire, la propriété consiste dans l'appropriation d'une chose déjà existante sous la forme par laquelle le possesseur se l'approprie ; tandis que le droit d'auteur a pour objet une *création*, c'est-à-dire la production d'une chose qui n'existait pas auparavant ».

Nous dirons donc, avec les auteurs les plus récents, que le droit que nous continuerons à appeler indifféremment « propriété artistique », dans un sens spécial du mot propriété, ou « droit d'auteur d'une œuvre d'art », n'est ni un droit réel, ni un droit personnel ou de créance, mais un droit intellectuel, c'est-à-dire, ayant pour objet une espèce de biens d'une nature immatérielle, qui a son régime propre et spécial, dont les utilités se présentent à l'homme sous des formes et avec des garanties particulières. Ajoutons que ce droit étant absolu, existant envers et contre tous, et non pas seulement à la charge d'une personne déterminée, s'éloigne moins, en définitive, du droit réel (*jus in re*) que du droit personnel (*jus in personam*). On peut dire du droit d'auteur, en définitive, que c'est un *droit réel* portant sur une chose immatérielle.

(1) J. de BORSCHGRAVE, *Annales*, 1887, p. 404. — La loi du 26 juin 1896, de Costa-Rica, est intitulée aussi : loi sur la *propriété intellectuelle*, *Ann.*, 1897, 261.

III. — Le droit de propriété artistique est-il un droit mobilier ?

Quand on raisonne en dehors de toute législation positive, le droit d'auteur, qu'il ne faut jamais confondre avec le droit de propriétaire d'un exemplaire de l'œuvre, n'est, à proprement parler, ni mobilier, ni immobilier, puisqu'il porte sur un objet immatériel. Mais le législateur, en établissant un régime très différent, à certains égards, pour les meubles et les immeubles par nature, peut juger bon de soumettre au régime des véritables meubles, ou au régime des véritables immeubles, des biens qui n'ont pas, au fond, le caractère mobilier ou immobilier, mais auxquels on le reconnaît par voie d'assimilation légale, autrement dit par *la déclaration de la loi*. On ne doit donc pas décider *a priori* que la propriété artistique ne saurait jamais être rangée dans les droits mobiliers ou les droits immobiliers. Cela dépend uniquement de la manière de voir de chaque législateur particulier, interprète souverain des besoins sociaux de son pays et de son temps.

IV. — Le droit de propriété artistique est-il un droit exclusivement attaché à la personne ?

La solution de cette question présente un intérêt pratique à plusieurs égards. Elle sert, notamment, à déterminer si le droit de propriété artistique est transmissible aux héritiers, s'il peut être exercé par les créanciers de l'auteur, s'il est saisissable, si la poursuite en contrefaçon peut être intentée par le ministère public, sans plainte de la partie lésée. Cette solution n'est pas non plus sans influence sur le point de

savoir si ce bien tombe, ou non, dans la communauté entre époux (1).

Du reste, une différence doit être faite entre le droit moral et le droit pécuniaire. Le premier, qu'on étudie ailleurs, peut être considéré comme plus exclusivement personnel et intransmissible (2), ce qui n'empêchera pas, cependant, de reconnaître aux héritiers de l'auteur un certain rôle à remplir, au nom du droit moral, au lieu et place du défunt (3). Le droit pécuniaire, par sa nature, est dans une condition plus voisine de celle de la grande généralité des biens qui composent un patrimoine, et qui sont susceptibles d'être transmis par succession, cédés volontairement, exercés par les créanciers ou saisis par eux, sanctionnés par le droit d'agir d'office du ministère public, en cas de délit commis au préjudice de l'auteur.

Le caractère plus personnel de cette espèce de biens oblige encore à distinguer entre la transmission volontaire et la transmission forcée du bien et entre l'œuvre non encore sortie de l'atelier de l'artiste, et celle qui a déjà été livrée au public par son auteur. En droit international il faudra aussi tenir compte de l'appréciation particulière de chaque législation, l'une pouvant, par exemple, traiter le délit de contrefaçon comme un délit de droit commun (4), l'autre pouvant subordonner la poursuite au consentement de l'auteur ou de ses ayants-droit (5).

(1) V. POUILLET, p. 170 ; — ANCILLON DE JOUY, p. 95 ; — DARRAS, n° 2, note. — *Contrà*: AUBRY et RAU, § 502, note 11. — V. L. 14 juillet 1866, art. 1^{er}, réservant au conjoint un droit pouvant résulter en sa faveur du régime de la communauté, indépendamment de la jouissance que la loi accorde. — Cette réserve de la loi peut s'entendre d'une œuvre publiée avant le mariage.

(2) POUILLET, n° 323.

(3) DARRAS, n° 46.

(4) France, Italie. Congrès artistique, Paris, 1878. V. DARRAS, p. 109.

(5) Allemagne, etc., etc. Congrès d'Anvers, 1861.

CHAPITRE II

PRINCIPES GÉNÉRAUX DE LA LÉGISLATION FRANÇAISE

Il est facile de s'en rendre compte: nous manquons d'une législation d'ensemble, précise et homogène, appropriée aux besoins nouveaux de la protection artistique. C'est, en attendant une codification bien désirable de la matière, dans des lois éparses qu'il faut aller chercher les fragments d'un système, dont les lacunes doivent être comblées à l'aide d'inductions et de raisonnements par analogie.

Le décret de la Convention du 19 juillet 1793 fournit encore la base de la législation qui régit actuellement, en France, la propriété artistique en même temps que la propriété littéraire.

A ce texte il faut ajouter quelques autres, notamment :

1) La loi du 25 prairial an III, qui modifie la première sur un point de détail, en substituant « aux officiers de paix » les commissaires de police et les juges de paix, pour l'exercice du droit de saisie à l'égard des contrefaçons.

2) Le décret du 5 février 1810, article 99, concernant directement les ouvrages imprimés, mais reconnu appli-

cable également aux œuvres d'art en général; décret qui prolongeait la durée de la protection au profit des héritiers de l'auteur.

3) Les articles 425 à 429 du Code pénal de 1810, punissant la contrefaçon des œuvres artistiques.

4) Le décret du 28 mars 1852, protégeant les œuvres publiées à l'étranger.

5) La loi, aujourd'hui abrogée, du 8 avril 1854, étendant pour les héritiers la durée des droits d'auteurs (30 ans).

6) La loi du 14 juillet 1856, remplaçant celle de 1854, en vue d'une nouvelle extension de la protection (50 ans).

7) La loi du 30 mars 1887 relative à la conservation de certains monuments et objets d'art.

8) La loi du 9 février 1895 contre l'usurpation du nom de l'artiste (1).

Cette législation se complète, au point de vue international, par un certain nombre de traités ayant pour objet la protection littéraire et artistique, et spécialement par le grand traité d'union de 1886.

Il faut rechercher dans ces textes, en s'inspirant des études des jurisconsultes et des solutions de la jurisprudence :

1. Si la loi française reconnaît équitablement le droit des artistes à une protection légale ;
2. Quel est le système de protection adopté ;
3. Comment le droit d'auteur est classé parmi les autres droits.

(1) Citons accessoirement la loi du 29 juillet 1881, organisant le dépôt des imprimés.

§ I. — Reconnaissance du droit des artistes à la protection.

Le législateur français a reconnu formellement le droit des artistes à la protection, dans la loi du 19 juillet 1793. Il l'a fait par une mesure collective embrassant à la fois le domaine des œuvres artistiques, et celui des œuvres littéraires. En cela, il a consacré un système établi déjà, mais imparfaitement, sous l'ancien régime ; en substituant toutefois à la forme du « privilège octroyé » sur demande et comme par une faveur du pouvoir, la forme du droit né spontanément avec l'œuvre ; du droit dérivant directement du travail, et qualifié justement de « propriété ».

Sans doute la rédaction de la loi de 1793 laisse à désirer. C'est ainsi que l'art. 1^{er} qui pose le principe du « droit exclusif » de vendre, faire vendre, distribuer les œuvres et d'en céder la propriété, présente une énumération si incomplète des arts protégés, qu'on n'y voit pas figurer la sculpture ; mais la formule de l'article 7 embrasse toutes les productions de l'esprit ou du génie qui appartiennent aux beaux-arts.

La protection est donc assurée à toutes les branches de l'art et, par conséquent, à toutes les œuvres qui font l'objet spécial de cette étude, celles du domaine des arts figuratifs ou optiques.

Inutile d'ajouter que la valeur plus ou moins grande de la production, au point de vue esthétique, n'est pas à considérer ; il suffit que l'œuvre relève de l'art par sa nature, ainsi qu'il sera expliqué plus loin, fût-elle, en fait, sans nul mérite et de plus, critiquable au point de vue des règles du beau.

§ 2. — Le système français de protection artistique.

Quant au système de protection, il n'a jamais été sérieusement question, en France, de faire supporter par l'Etat la rémunération de l'artiste, au moyen d'une expropriation contre indemnité. Nous n'avons pas admis non plus, même pour la dernière période de la protection, comme on l'a fait en Italie, la substitution du système du domaine public payant, au monopole. Jusqu'à l'expiration de son privilège, l'auteur, ou ses ayants-cause, ont seul le droit de reproduction que nul ne peut partager avec eux, même en payant une redevance. Autrement dit, le système français de protection est, comme celui de la plupart des Etats, le régime du monopole temporaire d'exploitation. Il assure à l'auteur, sa vie durant, et à ses héritiers cessionnaires, pendant 50 ans *post mortem*, le droit exclusif de tirer de l'œuvre le profit dont elle est susceptible. Pratiquement cette prérogative revient au droit exclusif de copier, reproduire et vendre les reproductions de l'œuvre ; c'est pourquoi on l'appelle fréquemment « droit de reproduction », expression assez légitime, surtout en matière artistique, et spécialement pour les arts figuratifs, à l'égard desquels n'existe guère d'autre moyen d'exploitation, sauf pourtant l'exhibition payante.

Il est vrai que le droit d'auteur, d'après la jurisprudence et la doctrine, ne se borne pas au droit pécuniaire, il comprend aussi le droit moral, étudié plus loin ; sans parler, bien entendu du droit de propriété matérielle de l'objet lui-même. Mais c'est le droit pécuniaire seul qui est prévu directement dans le texte ; et c'est, en effet, le seul pour lequel la limitation à un certain temps s'explique par l'idée de proportion entre la jouissance des profits et la juste rémunération du travail créateur.

Quant au droit moral, qui a pour rôle de sauvegarder, non le patrimoine de l'auteur, mais sa dignité, sa réputation, sa personnalité, la législation française n'en a pas fait l'objet de dispositions spéciales, et ne l'a même pas nommé. Il en résulte qu'il est placé uniquement sous la sauvegarde des principes généraux du droit naturel. Les tribunaux, dont les décisions permettent aujourd'hui de constituer une théorie complète du droit moral, pourront le faire respecter, au besoin par l'action en dommages-intérêts, dans tous les cas où il paraîtra équitable de l'admettre, même après l'expiration du droit pécuniaire, à la demande des héritiers, continuateurs de la personnalité de l'auteur.

Mais ce droit pécuniaire, ainsi organisé par la loi française, de quel nom doit-on l'appeler pour rester dans l'esprit juridique ? Trouve-t-on, dans l'étude des textes relatifs à la question, une réponse claire et précise, comme on devrait l'attendre du législateur, dont le rôle est, après tout, de trancher les questions controversées, et, par l'adoption franche d'un système, de mettre fin aux discussions stériles ? En aucune façon ; la loi de 1793 a bien posé le principe du droit, les lois postérieures ont comblé certaines lacunes de détail, mais aucune définition légale n'a été donnée.

L'intention des premiers législateurs permet seule de conclure que le droit d'auteur est une propriété. L'opinion des hommes de la Révolution, partisans évidemment du système de la propriété, ne s'est, d'ailleurs, manifestée que d'une manière incomplète ; car, si on se réfère aux textes, on voit bien la loi de 1793 parler du droit de propriété des auteurs (1), mais on constate, en revanche, dans la loi du 14 juillet 1866, la substitution des mots « droit des héritiers » au mot « propriété ». Les termes de la loi prêtent

(1) V. Loi de 1793, Art. 1, 4, 5, 7.

donc à l'équivoque, et tout ce qu'on peut dire, c'est que les organisateurs du droit furent conduits, par des raisons pratiques, à lui attribuer un caractère temporaire qui sort des conditions communes de la propriété, et qu'il eût été bon de justifier par quelques explications.

Quoiqu'il en soit, il est certain que le droit des auteurs est considéré, en France, comme une propriété. Le système français peut être justement qualifié de « pondération équitable entre les droits de l'auteur et ceux du domaine public » (1). Ainsi, le législateur français repousse les doctrines qui privent l'artiste de toute protection en faisant tomber son œuvre immédiatement dans le domaine de tous; mais il se refuse, par contre, à faire du droit d'auteur l'objet d'une propriété perpétuelle. Il se range donc à l'opinion intermédiaire qui donne satisfaction, d'une part, à l'intérêt de l'artiste, en assurant la jouissance exclusive des profits de sa création, à lui pour toute sa vie, et à ses héritiers pour un très long temps; et, d'autre part, à l'intérêt de la société, qui est d'admettre la liberté complète de la reproduction, une fois l'artiste équitablement rémunéré.

Le droit d'auteur n'étant pas perpétuel comme la propriété ordinaire et son exercice étant subordonné, dans certains cas, à l'accomplissement d'une formalité, il y a lieu de dire quelques mots : 1^o de la durée de ce droit; 2^o des conditions requises pour qu'il puisse s'exercer.

Durée du droit. — Dans tous les cas le droit de propriété artistique dure toute la vie de l'auteur. Mais, en outre, il peut s'étendre à une période plus ou moins longue qui court, *post mortem*, au profit des héritiers ou cessionnaires de l'auteur (2).

(1) *Rapport Bozérian*, 1879.

(2) VAUNOIS, p. 170.

La loi de 1793 accordait 10 ans seulement et ne donnait aucun droit particulier au conjoint. La loi de 1854 prolongea le délai jusqu'à 30 ans pour les enfants de l'auteur, et accorda, au profit de sa veuve, un usufruit viager sur le même droit. La loi de 1866 porta le délai à 50 ans, et cela au profit de tous les héritiers et cessionnaires ; et donna l'usufruit au conjoint survivant et non plus seulement à la veuve, mais en limitant cette jouissance à 50 ans.

Il en résulte que le droit de propriété temporaire, reconnu par la législation actuelle, comprend deux périodes : l'une, indéterminée, qui commence avec l'œuvre et dure jusqu'à la mort de l'auteur ; l'autre, qui compte à dater seulement de la mort de l'auteur et qui est fixée à 50 ans, soit pour la propriété des héritiers ou cessionnaires, soit pour l'usufruit du conjoint. Le droit des héritiers ou cessionnaires se trouverait donc privé de toute efficacité si l'usufruit du conjoint se prolongeait jusqu'à l'expiration du délai de 50 ans, et le droit d'auteur serait éteint, comme tombé dans le domaine public du jour même du décès, si l'artiste mourait sans laisser ni conjoint, ni héritier, ni cessionnaire (1).

Remarquons, en passant, que la loi du 4 mars 1891, sur le droit de succession du conjoint survivant, en général n'a pas modifié le système particulier établi antérieurement, au profit de ce conjoint, dans la succession au droit d'auteur. C'est ce qui résulte expressément des travaux préparatoires où, à propos d'un projet d'amendement Bozériani, on a réservé l'application spéciale de la loi de 1866, « pour ce qui concerne la propriété littéraire ou la propriété artistique ».

Quand l'œuvre artistique a été faite en collaboration, comme il est impossible de déterminer la part de travail de

(1) ANCILLON, p. 162.

chacun des auteurs, il semble indispensable de reculer le point de départ de la seconde période jusqu'à la mort du dernier collaborateur.

Quand l'œuvre est anonyme, comme on ne peut admettre une durée indéfinie de la première période, il faut s'attacher à la durée de la vie de l'éditeur ou de l'acquéreur de l'original.

Si l'œuvre a été exécutée sur commande, nous ne voyons pas pourquoi il faudrait substituer, comme on l'a prétendu, à la personne de l'artiste, la personne de celui qui a commandé l'œuvre ? La durée du droit d'auteur doit rester déterminée, même dans ce cas, par la vie de l'artiste. C'est pourquoi nous ne considérerons pas comme embarrassante l'hypothèse particulière où la commande a été faite par l'Etat ou une autre personne morale d'une existence illimitée dans sa durée : cette personne morale n'est que le cessionnaire d'un droit né chez l'auteur de l'œuvre, droit réglé en considération de celui-ci (1).

Condition d'exercice du droit. — En principe, la propriété artistique, à la différence de certaines créations industrielles, est légalement reconnue indépendamment de tout titre et de toute constatation officielle de la naissance de ce droit. Il en est ainsi du moins des œuvres d'art en général.

Pour une catégorie d'œuvres seulement, celles qui se reproduisent au moyen de l'impression, une question se présente au sujet de la formalité du *dépôt*, prescrite soit par la législation sur la protection artistique, soit par la législation sur la presse.

La loi de 1793 subordonne la répression de la contrefaçon

(1) LE SENNE, n° 129 ; — NION, *Droit civil des auteurs*, p. 136 ; — RENOUARD, II, p. 225 ; — GASTAMBIDE, p. 176 ; — VAUNOIS, p. 173.

de l'œuvre d'art à la condition du dépôt préalable, mais cela seulement pour les gravures. Le véritable but du dépôt n'est autre que la conservation dans un intérêt public, des œuvres de cette nature. Pour que ce but fût pleinement atteint, il faudrait que les gravures fussent déposées dans un état tel qu'il y eût utilité et profit à les consulter. Or, faute de réglementation, la formalité s'accomplit dans des conditions déplorables. Les imprimeurs, pour qui le dépôt est onéreux, se bornent souvent à envoyer une mauvaise épreuve, tachée ou mal venue, ou même un tirage en noir de gravures en couleur (1). On n'arrive à composer ainsi que des collections d'une valeur et d'une utilité très relatives, d'autant plus que certains éditeurs échappent au dépôt, précisément pour les estampes coûteuses, en les faisant tirer à l'étranger ; de sorte que le dépôt ne s'exerce guère normalement que pour les œuvres sans intérêt.

Le dépôt aurait-il cependant une autre utilité, celle d'un moyen légal de preuve de la propriété artistique, et peut-on justifier ainsi cette formalité exigée comme préalable à la poursuite en contrefaçon ? On peut contester l'utilité, ou tout au moins la nécessité du dépôt à ce point de vue. Du moment que les arts plastiques, et les arts graphiques eux-mêmes, en ce qui concerne les originaux, échappent sans inconvénient à la règle, on ne voit pas sous quel prétexte le dépôt serait maintenu dans les termes de la loi de 1793.

Si, au point de vue administratif, pour le contrôle et la surveillance de l'autorité sur les gravures, telles que les caricatures et les illustrations en général, un dépôt est utile, celui qui est prescrit aux imprimeurs par la loi de 1881

(1) Par exemple, pour le *Traité des couleurs* de Chevreuil, et pour des reproductions de vitraux. — Picot, *Le dépôt légal et nos collections modernes* (*Revue des Deux-Mondes*, février 1883).

suffit ; inutile d'imposer, en outre, une formalité semblable aux artistes.

Bien que le dépôt prescrit par la loi sur la presse, pour les gravures et les autres reproductions graphiques, soit organisé différemment par la loi de 1793, qui l'exige de quiconque exerce le droit d'auteur et sous la sanction du refus d'action répressive, alors que le dépôt administratif de 1881 incombe à l'imprimeur sous la sanction d'une amende, il est rationnel de ne pas exiger une double formalité et de considérer comme suffisant pour l'exercice de l'action en contrefaçon, le dépôt légal effectué en vertu de la loi sur la presse.

Pourquoi le graveur ne serait-il pas protégé de plein droit comme le peintre ? Sans doute, pour ce dernier, on n'a pu songer à un dépôt de l'œuvre unique, ni même d'une reproduction suffisamment fidèle. Le législateur de 1793, manquant des ressources précieuses de la photographie, a borné ses exigences au seul procédé graphique de reproduction qu'il connût : la gravure, sans motiver la raison de cette exception, qui tendait surtout à l'enrichissement des collections nationales.

Nous reconnaissons d'ailleurs qu'on peut comprendre autrement le dépôt, et le faire servir à fixer le point de départ du délai de protection. Il aurait alors le caractère d'une mesure générale applicable à toute œuvre d'art, en utilisant la photographie. C'est ce que pratiquent actuellement les législations qui adoptent le système de l'enregistrement (1). Ainsi compris, le dépôt se justifierait peut-être. En fait, tel qu'il est entendu en France, c'est une simple mesure d'ordre et non une condition de l'existence même du droit, comme on le verra plus loin (2).

(1) Par exemple la loi du 26 juin 96, Costa-Rica, art 56. (*Ann.* 1897. p. 261).

(2) Il y a aussi le dépôt spécial aux œuvres des arts appliqués (V. p. 54).

La tendance générale des législations (1) est, d'ailleurs, de supprimer toute formalité préalable, sauf à admettre un enregistrement *facultatif*. Les artistes eux-mêmes, dans leurs congrès, se sont élevés contre toute formalité (2).

L'enregistrement a, dit-on, pour raison d'être, la nécessité de fixer exactement la date de la publication, que l'artiste omet souvent d'inscrire sur son œuvre. Mais c'est là une question qui le regarde; s'il néglige de s'en occuper, « la société ne doit pas pouvoir le forcer à prendre ses intérêts » (3). Le congrès de Berne (1896) a émis le vœu « qu'à l'avenir aucune formalité ni aucune condition ne soient requises pour la protection internationale du droit d'auteur » (4), car « ces formalités, disait le rapporteur, ne prouvent rien. Ce sont des constatations purement administratives, et la plupart des pays à formalités ont soin de déclarer que le certificat ne donne aucune garantie » (5).

§ 3. — Classification du droit de propriété artistique.

I. — Le législateur a évidemment considéré la propriété artistique comme un droit naturel et primordial, qu'il réglementait, mais ne créait pas. Aussi s'est-il borné à formuler des dispositions sur le droit pécuniaire pour lequel certaines précisions étaient indispensables, notamment en ce qui concerne sa transmissibilité et sa durée, sans s'occuper du droit moral, dont l'existence ne pouvait faire doute pour personne, mais qui pouvait se passer d'un texte. Ainsi

(1) BARDOUX, *Journal Officiel*, 29 mars 1881; — DELALANDE, *Ann. législ. étrang.*, 1889, 573.

(2) Congrès de Bruxelles, *Ann.*, 1885, 408.

(3) DARRAS, p. 134.

(4) SOLEAU, *Propriété des modèles d'art*, p. 138.

(5) RETHLISBERGER, *Rapport, Droit d'auteur*, 15 sept. 1896.

encore le décret de 1810, dans son article 40, a implicitement reconnu que le droit d'auteur appartenait au *jus gentium*, et non au *jus civitatis*, puisque cette disposition reconnaissait aux auteurs « étrangers » la faculté de céder leur droit.

II.— Quant à la classification de la propriété artistique, au point de vue de la distinction des droits réels et personnels, si le langage du législateur n'a pas toute la rigueur scientifique qu'on souhaiterait aujourd'hui, après les travaux qui mirent en évidence la théorie des « droits intellectuels », on peut dire cependant que le droit d'auteur s'affirme, dans la loi française, comme un droit de propriété, en ce qu'il est absolu, s'exerçant sans l'intermédiaire d'un débiteur, qu'il comprend tout à la fois l'*usus*, le *fructus* et l'*abusus*, et enfin qu'il est transmissible aux héritiers.

Toutefois le droit d'auteur constitue une propriété restreinte, puisque, entre les mains des héritiers et cessionnaires, il n'est que temporaire; une propriété *sui generis*, puisque sur une chose de nature immatérielle, le maître ne peut évidemment pas exercer des droits identiques à ceux qui s'exercent sur une chose matérielle.

III. — Le droit de propriété artistique est-il un droit mobilier dans le système du législateur français ? Suivant une opinion qui se place plutôt dans le domaine du droit rationnel que sur le terrain des textes, les droits des auteurs ne devraient figurer, ni parmi les biens immobiliers, ni parmi les biens mobiliers (1), cette distinction bonne pour les choses corporelles n'ayant plus de raison d'être à l'égard des biens intellectuels.

Mais la législation française a voulu faire rentrer tous les

(1) DARRAS, n° 39.

droits, à l'exception cependant des droits de famille qui échappent par la force des choses à une semblable distinction, dans la division dont il s'agit. « Tous les biens sont meubles ou immeubles » (Art. 516, C. civ.) (1), les uns, d'après la nature même de l'objet du droit, les autres d'après une assimilation légale plus ou moins logique qui entraîne leur soumission à un même régime, à différents points de vue.

Nous dirons donc que la propriété artistique n'échappe pas à cette classification générale, et que, né pouvant évidemment se rattacher à la catégorie des immeubles, soit par nature, soit à un autre titre, elle rentre nécessairement dans la catégorie des meubles. Le droit d'auteur sera donc traité comme un droit mobilier, de la classe des meubles « par la détermination de la loi », détermination implicite, du reste. Le caractère mobilier reconnu à la propriété artistique a des conséquences intéressantes, notamment au point de vue de la détermination de la compétence judiciaire, des pouvoirs de l'administrateur des biens d'autrui, des règles applicables en matière de succession, par exemple de la règle « *mobilia sequuntur personam* ».

IV. — On doit se demander encore si notre législation envisage la propriété artistique, comme un de ces droits si intimement liés à la personne qu'il ne puisse s'en détacher. La question est complexe et ne nous paraît pas susceptible d'une solution unique et absolue.

S'agit-il de la cessibilité volontaire du droit, il est bien certain que la loi la reconnaît (2). Sans la faculté de cession, l'auteur n'aurait pu tirer de son œuvre tous les produits dont il est équitable de lui assurer le profit. Il y a, du reste,

(1) AUBRY et RAU, § 166, n° 35.

(2) ANCILLON, p. 182.

certaines prérogatives du droit moral qui restent de plein droit en dehors de la cession des droits d'auteur.

Au point de vue de la communauté conjugale (1), si les sommes provenant de l'exercice du droit d'auteur sont incontestablement des biens communs, le point de savoir, au contraire, si l'œuvre artistique de l'un des époux tombe dans la communauté, n'est pas tranché législativement, suivant nous, en ce qui concerne l'œuvre créée au cours du mariage ; on peut donc soutenir, à ce sujet, que cette œuvre reste un propre, à raison du caractère personnel du droit.

Le texte de la loi de 1866, faisant allusion au maintien « des droits qui peuvent résulter en faveur de ce conjoint du régime de la communauté », peut s'expliquer comme s'appliquant aux droits de propriété intellectuelle, relatifs à des œuvres déjà publiées au moment du mariage et susceptibles à ce moment d'être détachées de la personne de l'auteur par une cession volontaire.

Enfin la propriété artistique est-elle saisissable et constitue-t-elle un droit qui puisse être exercé par les créanciers du titulaire au lieu et place de celui-ci ? (2) La loi est muette à cet égard. La jurisprudence paraît réserver l'insaisissabilité aux œuvres inédites, et permettre la saisie sur une œuvre publiée, devenue valeur réalisable par sa mise *in commercio*. En tout cas, il y a là une question de fait dont l'appréciation relève des tribunaux. Il ne s'agit ici, bien entendu, que du droit de reproduction, et non des revenus de ce droit, sommes d'argent improprement qualifiées « droits d'auteur », et incontestablement saisissables. Mais, pour le droit de reproduction, doit-on admettre que

(1) VAUNOIS, p. 256 ; — FLOURENS, p. 105 ; — ANCILLON, p. 162 ; — POUILLET, n° 185.

(2) NION, p. 315 ; — POUILLET, n° 180 ; — DARRAS, p. 61.

« les créanciers sont autorisés à l'exercer et à libérer ainsi, malgré lui, un débiteur récalcitrant » (1), non seulement si l'œuvre a déjà été reproduite, mais même si elle est simplement achevée dans l'atelier ? Cela paraît excessif, car il y a là une sorte de violation du pouvoir souverain de l'artiste sur son œuvre, droit moral étroitement lié à sa personne, jusqu'à la publication. Aussi, certains auteurs nient-ils la saisissabilité, tandis que d'autres s'en rapportent aux tribunaux (2).

(1) VAUNOIS, p. 269.

(2) DARRAS, p. 60 ; — BERTAULD, t. I, p. 205 ; — ACOLLAS, p. 45, *Loi italienne*, 1882 ; *Loi hongroise*, 1884 ; *Loi belge*, 1886.

CHAPITRE III

NATURE ET CARACTÈRES DISTINCTIFS DE L'ŒUVRE D'ART

Bien que cette étude vise uniquement, comme il est dit dans l'avant-propos, les œuvres des arts du dessin ou arts figuratifs, dont la caractéristique est de s'adresser à l'esprit par l'intermédiaire de la vue, il est bon de rechercher quel sens légal on peut attribuer aux mots : *œuvre d'art*, et dans quelle mesure les œuvres d'art peuvent bénéficier de la protection.

Qu'est-ce donc qu'une œuvre d'art ? La loi ne définit pas ce terme directement, mais elle parle des productions de l'esprit ou du génie qui appartiennent aux beaux-arts, comme seules susceptibles d'être protégées. Ainsi une œuvre d'art sera toute création de l'esprit rentrant dans le domaine des beaux-arts. C'est la condition absolue de la protection, mais à quoi reconnaître qu'une telle condition est remplie ?

Qu'est-ce d'abord que l'art ? Au sens philosophique, c'est la faculté de produire le beau et, au sens ordinaire, le moyen matériel par lequel le beau est exprimé, c'est-à-dire la traduction en formes sensibles d'un objet idéal par le tra-

vail de l'artiste. Celui-ci, se servant des types primitifs fournis par la nature, les transforme et les combine en les élevant à l'état de conception personnelle, et il arrive ensuite à rendre sa création communicable aux autres hommes en la matérialisant, c'est-à-dire en faisant tomber sous les sens ce qui, par nature, est immatériel. Toutes les fois qu'une idée aura été rendue sensible aux regards au moyen des beaux-arts, il y aura production ou œuvre d'art.

« Un talent quelconque, dit Lessing (1), qui dépend uniquement de la mémoire, sans occuper l'esprit ni le jugement, n'est pas un art, mais un métier. » Il ne faut donc pas voir une œuvre d'art dans toute production exigeant beaucoup d'habileté plutôt que de l'imagination, car les beaux-arts peuvent n'y avoir pas participé ; tandis qu'une production médiocre sera admise à la protection artistique comme œuvre des beaux-arts, bien que les apparences lui soient contraires, le mérite « artistique » n'étant pas une condition de la protection.

Les anciens, dans leur ignorance de plusieurs des procédés modernes, ne nous ont laissé qu'une liste bien incomplète des beaux-arts, ramenés par eux à la poésie, la musique, la danse, la peinture, la sculpture et l'architecture. Cette nomenclature a donc besoin d'être complétée en se référant au principe même des beaux-arts, et on appellera œuvre d'art tout produit des facultés esthétiques exprimant des idées par des formes sensibles qui, dans notre hypothèse particulière, s'adresseront au sens de la vue.

Il est d'autant plus nécessaire de poser une règle en cette matière, que les termes de la loi ne peuvent non plus servir

(1) LESSING, *Conservatoire des arts et sciences*, t. I, p. 279.

de guide. Les seuls arts qu'elle énumère, peinture, dessin et gravure, ne sont qu'une partie de ceux qui peuvent fournir des œuvres dignes de protection ; la jurisprudence a, d'ailleurs, montré que cette liste n'était pas limitative, en admettant à la protection, des arts ignorés au moment de la rédaction de la loi. L'énumération partielle qu'a faite le législateur n'en est pas moins regrettable, et il eût mieux valu s'abstenir que d'être incomplet. On ne pouvait évidemment songer, en 1793, ni à la photographie, ni à la galvanoplastie. Mais, cela étant, il eût été préférable de ne citer aucun art en particulier ; ce qui aurait évité maintes controverses.

Nous croyons donc plus rationnel de désigner sous le titre général d'*arts figuratifs* ou *optiques* toutes les manifestations de l'art qui s'adressent au sens de la vue, réparties en deux grandes branches :

1^o Les *arts graphiques* (1), exprimant les formes par les lignes ou les couleurs sur surfaces planes ;

2^o Les *arts plastiques*, exprimant les formes par des reliefs.

Tous les arts figuratifs ou optiques, quels qu'ils soient, peuvent se ramener à l'une ou l'autre de ces deux divisions, et nous rejetons comme inutile la formation d'une troisième catégorie pour *l'architecture*, laquelle nous paraît rentrer, soit dans les arts graphiques pour les plans, soit dans les arts plastiques pour les monuments exécutés, qui ne sont autre chose que des reliefs.

On verra plus loin que certains systèmes d'auteurs et quelques lois étrangères prétendent voir une différence de nature entre les deux branches de l'art, et légitimer ainsi la

(1) Quelques auteurs ont employé l'expression « délinéatoires » généralement abandonnée.

reproduction non autorisée des œuvres de l'une par les moyens de l'autre : par exemple la copie d'une statue par un dessin (1).

En résumé, les auteurs s'accordent à reconnaître que toutes les œuvres d'art méritent la protection du législateur, qui, dans l'art. 7 de la loi de 1793, a manifestement révélé cette intention (2). « Ce point ne fait aucun doute aujourd'hui », dit Demange (3). On verra plus loin, dans quelle mesure la jurisprudence a réalisé cette conception, car c'est à elle que revient l'interprétation du principe posé par la loi.

Or, le principe générateur de la protection, c'est le fait de la *création*. Dès qu'il y a création dans le domaine des beaux-arts, il y a naissance du droit d'auteur (4). C'est la seule règle à invoquer en cette matière, et l'appréciation esthétique n'entre pas en considération ; la loi s'applique à toutes les œuvres, sans se préoccuper de leur mérite ou de leur importance, dès qu'elles présentent le caractère de nouveauté qui leur vient du travail personnel. Le but de la loi n'est autre, que d'assurer à chacun ce qui lui revient, et non d'établir des catégories, plus ou moins privilégiées, d'après le talent de chacun.

Ce dernier rôle appartient au public, seul juge en la matière. S'il apprécie une œuvre, quel que soit son mérite, tant mieux pour l'auteur qui en bénéficie. Pourquoi la loi interviendrait-elle, pour déclarer que cette œuvre est indigne du succès ? La libre concurrence doit aussi s'exercer en ma-

(1) RENOARD, t. II, n° 41.

(2) V. art. 3 : « Compositeurs, peintres ou dessinateurs et autres ».

(3) DEMANGE : *Propriété artistique*, p. 27 ; — ANCILLON DE JOUY, p. 99 ; — VAUNOIS, p. 190.

(4) V. ch. VI.

tière artistique. Qu'importe que la loi protège même l'œuvre médiocre et banale ? Cette protection ne peut nuire à personne, et il est probable que si l'œuvre ne répond pas à un besoin esthétique, elle ne procurera guère à son auteur l'occasion d'exercer son monopole. Si, toutefois, l'œuvre a du succès, par suite d'une décadence du goût public, pourquoi le contrefacteur pourrait-il détourner impunément à son profit les bénéfices de l'exploitation ? S'il contrefait l'œuvre, c'est qu'il lui reconnaît une valeur productive : ce qu'il trouve bon à prendre, pourquoi l'auteur ne pourrait-il le garder ? C'est de la justice élémentaire, et la loi, en assurant à tout créateur le monopole, effectif ou non, de son œuvre, évite les inconvénients du privilège.

CHAPITRE IV

CONCOURS DE LA PROTECTION ARTISTIQUE ET DE LA PROTECTION INDUSTRIELLE

Une œuvre d'art peut être utilisée dans l'industrie ou le commerce, et devenir, soit un dessin ou un modèle industriel, soit une marque de fabrique. Nous avons à rechercher les conséquences juridiques de cette affectation particulière donnée à une œuvre d'art.

SECTION I. — L'œuvre d'art prise comme dessin ou modèle de fabrique.

Le fait de la création d'une forme matérielle expressive d'idée suffit en principe à assurer à cette œuvre la protection légale.

Mais il y a des productions qui, par leur nature, paraissent placées dans une condition mixte, entre l'art et l'industrie. Ces créations appartiennent à l'art, parce qu'on y trouve l'expression d'une idée, mais elles semblent appar-

tenir également par un certain côté à l'industrie, soit parce que le caractère artistique y est peu prononcé, soit parce qu'elles sont destinées à orner des objets industriels, des tissus par exemple, ou des ustensiles ; soit enfin parce que leur reproduction est faite à grand nombre d'exemplaires, par des moyens mécaniques semblables à ceux employés pour les objets industriels.

Faut-il, à l'égard de ces œuvres, répudier la protection artistique pour ne reconnaître que la protection industrielle ? ou bien doit-on maintenir cumulativement le système de la protection artistique au profit de l'auteur ou de ses ayants-cause, et le système de la protection industrielle au profit de celui qui exploite industriellement la création artistique ?

Ce qui fait l'intérêt de la question, c'est que, pour les dessins de fabrique et les modèles industriels, c'est-à-dire pour des formes nouvelles obtenues par des dispositions de lignes ou de couleurs, soit *graphiques* pour les « dessins », soit *en relief* pour les « modèles », il existe un genre de protection légale spécialement organisé par la loi du 18 mars 1806, qui diffère notablement de celui dont jouissent les dessins et sculptures artistiques.

Qu'il nous suffise de rappeler que : 1^o la durée du droit d'auteur n'est pas la même dans les deux cas, la propriété du dessin ou modèle industriel pouvant être perpétuelle, pouvant aussi ne durer que un, trois ou cinq ans ; 2^o le mode de transmission héréditaire n'est pas identique, la propriété industrielle étant soumise sous ce rapport au droit commun, tandis que la propriété artistique comporte un droit de succession spécial au profit du conjoint ; 3^o la condition générale du dépôt, prescrite pour l'exercice du droit de propriété industrielle, sous la forme de l'action en contrefaçon, n'est pas exactement semblable à celle qui est imposée, dans certains cas seulement, à la propriété

artistique ; 4^o les tribunaux de commerce sont compétents pour l'action civile basée sur la loi de 1806, et c'est, au contraire, des tribunaux civils que relève la même action basée sur la loi de 1793 ; 5^o les dessins et modèles de fabrique peuvent être traités autrement que les dessins et modèles artistiques au point de vue du régime douanier, des tarifs de transport, etc.

Cela étant, il faut chercher à résoudre les difficultés indiquées plus haut, en procédant par distinctions.

I. — DESSINS ET MODÈLES DE FABRIQUE SANS CARACTÈRE ARTISTIQUE

Lorsqu'un dessin ou une sculpture n'a aucunement le caractère artistique, il ne peut y avoir de doute, la seule protection industrielle est possible.

C'est ce qui arrive pour les dessins dont les lignes ou les couleurs peuvent être très savamment et très ingénieusement combinées pour produire certains effets nouveaux, mais qui n'éveillent aucune idée, et cherchent à plaire à l'œil sans exprimer quoi que ce soit (1).

II. — DESSINS ET MODÈLES D'ART INDUSTRIEL OU D'ART APPLIQUÉ A L'INDUSTRIE

Il y a une foule d'objets d'un emploi utilitaire, d'une destination pratique et usuelle, auxquels l'art ajoute une valeur d'ornement et d'agrément. Ici deux systèmes se pré-

(1) Par exemple, les dispositions de lignes produisant un effet de moirage sur les étoffes. Telle est encore la forme de sculpture dont les lignes ne constituent pas un sujet, n'ont aucune signification ; ou bien la forme d'un chapeau, la coupe d'un vêtement.

sentent : l'un qui a pour lui un grand nombre de décisions judiciaires, mais que nous combattons au nom de la logique et des intérêts de l'art, c'est le système qu'on peut appeler de l'incompatibilité de la propriété artistique et de la propriété industrielle à l'égard d'une même création de l'esprit, ou système de la déchéance juridique de l'art par son contact avec l'industrie ; l'autre, puissamment défendu par la doctrine, et d'après lequel le fonctionnement simultané des deux genres de protection est possible, toutes les fois que se trouvent réalisées simultanément les conditions légales auxquelles est subordonnée la conservation de l'un et de l'autre.

1^{er} Système. — Les dessins et modèles dans lesquels l'art s'allie à l'industrie, n'ont droit qu'à la protection industrielle et ne peuvent être l'objet d'un droit de propriété artistique.

On a voulu distinguer, dans les créations de l'art, celles qui sont le produit de la recherche exclusive du beau, et celles qui, à leur caractère artistique, joignent un caractère d'utilité pratique les rapprochant des objets industriels. C'est la distinction entre l'art *pur* et l'art *appliqué* (art décoratif ou industriel) (1).

Sous prétexte que l'art finit où l'industrie commence, la contrefaçon s'est donné libre carrière à l'encontre d'œuvres dont les auteurs ou les cessionnaires avaient cherché à tirer un profit industriel, sans remplir les formalités exigées par la

(1) V. SOLEAU ; *Rapp. au Congrès des arts décoratifs* : « Le mot art industriel est une appellation impropre. C'est art appliqué qu'il ne faut cesser de dire. »

loi de 1806 pour la protection des dessins et des modèles de fabrique.

La doctrine a protesté au nom de la loi de 1793 qui protège, sans condition de dépôt, le dessin non imprimé ou l'œuvre de sculpture; mais la jurisprudence chargée d'appliquer la loi a pu, grâce à l'imprécision de ses termes, consacrer des solutions contradictoires et, par le flottement de ses décisions, reconnaître tantôt le principe de l'unité de l'art, tantôt, au contraire, une distinction entre l'art pur et l'art appliqué, qui aboutit à l'impunité de la contrefaçon.

De là, un notable dommage pour certaines branches de l'industrie française qui doivent tout le renom et le succès de leurs produits au goût de nos artistes. On ne saurait nier, en effet, l'extension croissante que prennent aujourd'hui les applications pratiques de l'art, ceux qui s'y adonnent ayant une tendance marquée à produire leurs œuvres sous des formes facilement utilisables, qui les rendent susceptibles d'être recherchées d'un plus grand nombre.

L'art pur, sans doute, peut conduire un petit groupe de privilégiés à la gloire et quelquefois à la fortune, mais il est impuissant à procurer à la majorité de ses adeptes une source suffisante de revenus. Aussi trouve-t-on peu d'artistes, même parmi les plus célèbres, qui ne demandent à l'art appliqué des ressources leur permettant de continuer plus facilement leurs travaux les moins rétribués. Les nécessités de la vie ont, de tout temps, condamné les artistes à des productions d'un caractère utilitaire, et c'est souvent là qu'ils ont déployé le plus de talent. Pour pouvoir chauffer son four et émailler ses « rustiques figulines », Bernard Palissy dut confectionner et vendre bon nombre d'aiguières et d'assiettes, recherchées aujourd'hui, mais alors considérées comme simple vaisselle.

Donatello ne craignait pas de ciseler et de signer des

épées (1) et, tout en peignant les portraits des grandes dames de la Cour, Boucher et Watteau ne dédaignaient pas la décoration des paravents, panneaux et éventails, ou même des simples tabatières. Dira-t-on que, parce qu'elles constituent de l'art appliqué, de telles productions ne peuvent être traitées en œuvres d'art ?

L'artiste a bien le droit, en associant son œuvre à un objet d'utilité, de tirer un meilleur parti de son talent, par l'attrait de deux qualités réunies, la beauté et l'utilité ; de faire d'une œuvre d'art un objet d'un emploi usuel, et d'obtenir ainsi, pour son travail, une rémunération bien supérieure à celle qu'il eût pu atteindre d'une production de l'art pur.

Quant aux moyens de reproduction empruntés à l'industrie, on ne voit pas en quoi ils peuvent faire déchoir l'art et le priver de la protection organisée par la loi de 1793. Il est bien peu d'œuvres, d'ailleurs, qui puissent échapper à tout rapport avec l'industrie, soit au point de vue de leur destination, soit au point de vue du mode d'exécution des copies. Presque tous les arts sont devenus forcément tributaires des procédés mécaniques ; la multiplication des exemplaires, la vulgarisation d'une œuvre par les moyens de reproduction les moins coûteux, est une des causes les plus efficaces de succès. De nos jours, l'industrie vient seconder utilement un artiste, en répandant à profusion et à très bas prix des copies de l'original, employées quelquefois, pour attirer les regards de l'acheteur, à orner les objets

(1) V. Angelo ANGELUCCI (Torino, 1890); *Catalogo della Armeria Reale*. Epée n° 79, signée : *Opus Donatelli*, vers 1400. — Le statuaire Coysevox composait des vases et des piédestaux (HAVARD et M. VACHON : *Manuf. nat.*, p. 60).

les plus usuels, une bonbonnière, un porte-cigare, une boîte d'allumettes.

On peut donc dire que, d'une manière ou d'une autre, l'artiste moderne est amené à rendre des services à l'industrie et à en retirer d'elle; et qu'en refusant à celui-ci la protection de la loi de 1793, à raison de ce qu'il fait de l'*art appliqué*, c'est l'art qu'on atteint dans la personne de l'artiste en le privant du produit légitime de son travail.

Ceux qui admettent ainsi une sorte de dégradation légale, infligée à l'art pour cause de mésalliance avec l'industrie, ne sont pas d'accord sur les circonstances caractéristiques de cette déchéance. Quand l'art est-il pur et quand devient-il art appliqué, c'est-à-dire industrialisé et découronné, pour ce motif, du droit à la protection artistique, suivant l'opinion que nous examinons?

Il y a plusieurs théories, que nous repousserons toutes également.

I. — *Théorie de la faible importance artistique.* — Dans ce système, une œuvre cesse d'appartenir à l'art pur quand le caractère artistique n'est pas prédominant, ce qui livre le sort de la propriété artistique à tous les hasards des opinions individuelles des juges sur la valeur esthétique et le mérite de la composition.

Devant l'impossibilité de poser une règle certaine, on s'en rapporte à l'appréciation des tribunaux, appréciation arbitraire puisqu'il n'existe pas de critérium (1). Aussi n'est-il pas rare de relever, dans des cas analogues, des décisions contradictoires.

Il faut approuver hautement les arrêts qui ont décidé

(1) Cass. Crim., 3 mars 1898, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1899, p. 72.

que la création d'une œuvre, *quelque peu importante qu'elle soit*, n'en appartient pas moins exclusivement à son auteur ; que dans les arts, comme dans la littérature, ce n'est pas le génie seulement qui est appelé aux avantages de la propriété (1) ; que les dispositions de la loi de 1793 ont pour objet de protéger contre la contrefaçon la propriété de toute création, soit des arts proprement dits, soit des arts appliqués à l'industrie (2).

En organisant la protection des œuvres d'art, la loi de 1793 n'a pas autorisé le juge à tenir compte du degré de valeur esthétique de la création, et la loi a eu raison, car elle ne pouvait subordonner la protection aux mille subtilités d'une appréciation critique, souvent très variable suivant les temps, les lieux et les goûts de chacun. Si un dessin, le plus humble et le plus imparfait, jeté sur le papier, est protégé à titre de propriété artistique, quand on le considère séparément de tout emploi utilitaire, par cela seul qu'il exprime une idée dans une forme nouvelle, pourquoi les tribunaux auraient-ils à juger du degré de valeur esthétique du même dessin, parce qu'il se trouve appliqué à une chose industrielle ?

Pour discerner ce qui prédomine, du caractère artistique ou du caractère industriel, à quels indices faudra-t-il s'attacher ? (3) Sera-ce à la matière ? Il ne semble pas possible que la substance employée par l'artiste puisse entrer en ligne de compte, car la valeur esthétique de l'œuvre ne vient pas de là. De même qu'un travail exécuté en métal précieux peut manquer totalement de mérite, il n'est pas rare de trouver des chefs-d'œuvre formés de matériaux vulgaires. La même

(1) Paris, 16 août 1837. V. SOLEAU, p. 9.

(2) Cass., 2 août 1854. V. SOLEAU, p. 9.

(3) POUILLET, n° 78 ; — DUFOURMANTELLE, p. 349.

terre que le tourneur façonne en grossière poterie, produira, sous une main adroite, au service d'une âme d'artiste, ces faïences, ces majoliques si recherchées des amateurs.

Faudra-t-il s'attacher aux dimensions? Ce serait une classification bien vaine et puérile que celle qui ferait dépendre l'importance de la création d'une question de taille et de volume, qui changerait le caractère d'une statue suivant qu'elle est monumentale et destinée à une place publique, ou qu'elle est exécutée dans des proportions très réduites pour orner l'intérieur d'un salon (1).

On ne pourrait pas non plus se guider raisonnablement sur le rôle accessoire ou principal que la création serait appelée à jouer dans un certain ensemble, car des modèles d'anses, des pieds pour des vases, des poignées pour des armes ou des meubles, sont artistiques par eux-mêmes, s'ils ont une puissance expressive, quel que soit l'emploi auquel on les destine dans l'objet dont ils seront l'ornement (2). L'art est indépendant de la matière, des dimensions, de la place qu'on assigne à ses productions.

II. — *Théorie de la destination principale*(3). — Pour classer l'œuvre, ce système recherche, soit l'intention originale de l'auteur (but poursuivi), soit l'affectation définitive. On peut donc le subdiviser en deux branches, suivant qu'on apprécie la destination à l'origine de l'œuvre ou à son aboutissement.

A. *But poursuivi*. — L'artiste, au moment de la création, a-t-il visé simplement l'effet esthétique, ou bien a-t-il agi

(1) SOLEAU, p. 15 (Rapport Babinet).

(2) Paris, 28 fév. 1890, la *Loi*, 1^{er} mars 1890.

(3) DUCREUX, *Des dessins et modèles de fabrique*, p. 53 ; — VAUNOIS n° 29.

dans un but commercial, par exemple sur la commande d'un industriel? Tel serait le criterium; base d'appréciation essentiellement insuffisante, puisque très souvent l'artiste lui-même est incapable de prévoir, au moment de l'exécution de l'œuvre, le but poursuivi par celui qui fait la commande.

Dans la majorité des cas, l'artiste travaille à sa guise, et il crée généralement sans but immédiat, se réservant de tirer profit de son travail suivant les circonstances. Souvent même, la destination ultérieure de l'œuvre est très différente de celle qu'il prévoyait. Au moment où il a créé tel dessin, il ne songeait qu'à satisfaire son goût personnel, c'était dans son esprit une œuvre d'art sans application pratique. Survient un industriel qui a l'idée d'utiliser l'originalité de la composition pour en faire une réclame sous forme d'affiche, ou encore de phototypie imprimée sur cartes postales. A l'intention primitive de l'artiste s'en trouvera ainsi substituée une tout autre, mais le caractère artistique de l'œuvre aura-t-il changé par là-même? Il est impossible de l'admettre. Il ne faut donc pas se baser sur l'intention de l'artiste pour qualifier le résultat de son travail (1).

On a pensé faire mieux en prenant en considération la profession de l'auteur. Est-il attaché à un établissement, à une manufacture de porcelaine ou de papiers peints, par exemple, tout ce qui sortira de ses mains sera marqué du caractère industriel. Il ne pourra créer que des dessins ou modèles de fabrique! On proteste avec raison contre une pareille prétention; la profession de l'auteur est sans influence sur la valeur intrinsèque de ses actes et sur son droit de propriété: « L'artiste, dit M. Maillard (2), change-

(1) Cass. 21 juillet 55, *Ann.* 55,73.

(2) MAILLARD, *Rapport au Congrès des Arts décoratifs*; — SOLEAU, p. 52.

-t-il de caractère selon qu'il travaille pour céder son œuvre à un amateur ou à un industriel qui en tirera parti, soit par la reproduction, soit dans un but de réclame ? N'y aurait-il de véritable artiste que celui qui ne vend pas ses œuvres ? » (1).

Cette remarque condamne également le second criterium proposé et dont il va être parlé.

B. Affectation définitive. — Suivant une autre opinion on doit examiner l'œuvre au moment où l'auteur en retire des profits. S'il l'exploite isolément à titre d'objet purement artistique, et sans application utilitaire, ce sera une œuvre d'art. S'il la livre à l'industrie, de façon à joindre à sa valeur d'agrément une valeur d'utilité, ce sera un dessin ou modèle de fabrique. Dans ce cas, la production trouvera des débouchés différents : tandis que l'œuvre d'art ne s'adresse qu'à l'amateur, l'œuvre industrielle a surtout en vue le commun des acheteurs, qui apprécieront autant l'utile que l'agréable. Mais comment l'œuvre, artistique au début, arrive-t-elle à être soumise à un traitement tout autre, au point de vue juridique, *ex post facto*, parce qu'elle se sera trouvée ultérieurement associée à un objet du domaine de l'industrie ? « Si la récompense que le législateur accorde à l'auteur doit être proportionnée au mérite de l'œuvre, qu'importe l'application » (2), c'est-à-dire le fait postérieur de son utilisation pratique ?

Les auteurs sont, en général, unanimes à repousser le système dans lequel la destination, soit originelle, soit finale, suffit pour rattacher une création à l'art pur ou, au contraire, à l'industrie (3).

(1) Dans le même sens, COUSIN, *Moniteur*, 1846, p. 425.

(2) ANCILLON DE JOUY, p. 124.

(3) DUCREUX, p. 52; — DUFOURMANTELLE, p. 349.

III. — *Théorie du mode de reproduction.* — D'après quelques-uns, pour distinguer l'art pur de l'art appliqué, on devrait s'en tenir au procédé même de reproduction. S'il exige un travail artistique et des soins délicats, incompatibles avec un grand tirage, il y aura œuvre d'art ; il en sera autrement si la multiplication des exemplaires peut s'opérer mécaniquement, sous la direction, non d'un artiste, mais d'un simple ouvrier (1). Cette distinction est de moins en moins soutenable, à mesure que les procédés de reproduction se perfectionnent davantage : la photographie, par exemple, permet d'obtenir des séries d'épreuves exactement semblables, d'un degré de perfection identique, tout en procédant à un grand tirage. La valeur artistique d'une œuvre ne saurait être amoindrie parce qu'elle est reproduite à un plus grand nombre d'exemplaires. L'intervention du procédé mécanique n'est pas suffisante pour changer le caractère de l'œuvre.

Nous ne nous associons pas non plus à l'idée émise par le gouvernement en 1846, d'une classification légale des œuvres industrielles, déterminant en quelque sorte le domaine réservé à l'art pur. L'idée a été justement écartée comme impraticable et au-dessus des forces du législateur, car on ne peut songer à tracer entre l'art et l'industrie une limite stable (2).

Toutes les théories à l'aide desquelles on voudrait établir une différence essentielle entre l'art pur et l'art appliqué manquent donc de base juridique.

(1) Dans ce sens : Paris, 10 décembre 1862, *Ann.*, 62, 67 ; — Paris, 23 avril 1875. *Ann.* 83, 206.

(2) VOLOWSKI, *Journ. des Econ.*, 1846, t. XVI.

II^e Système. — Les dessins et modèles dans lesquels l'art s'allie à l'industrie ne perdent pas leur caractère d'œuvres d'art. Ils peuvent être, cumulativement ou séparément, l'objet de la protection artistique et de la protection industrielle.

Cette interprétation doit être admise à la fois comme la plus juridique et comme la plus conforme aux véritables intérêts de l'art français.

Les œuvres qu'a voulu protéger le législateur de 1793, tirent leur droit à la protection, d'elles-mêmes en quelque sorte, de leur seule qualité de productions exprimant une idée sous une forme nouvelle, abstraction faite de leur importance et de leur mérite esthétique, et ne doivent aucunement cette faveur à leur destination non plus qu'aux procédés employés pour leur reproduction.

Le caractère artistique, ainsi marqué, ne saurait donc être effacé par le fait d'une application industrielle, indifférent en soi, puisqu'il ne change rien à la nature intrinsèque du dessin ou du modèle conçu par l'artiste. L'art appliqué comme l'art pur doit donc bénéficier du système de protection de la loi de 1793, indépendamment de la protection que l'application industrielle pourra obtenir suivant le système de la loi de 1806.

Inutile de revenir, du reste, sur l'impossibilité de distinguer rationnellement entre un art sans mélange d'industrie et un art appliqué à l'industrie ou industriel. Il nous suffit de constater que cette distinction malheureuse n'a pas été faite par le législateur, et que rien n'empêche la protection artistique de fonctionner, à l'égard d'un dessin ou d'un modèle réalisant les conditions exigées pour cette protection, alors même que le dessin ou le modèle aura été appliqué à la production d'objets susceptibles de protection industrielle.

Comme on l'a fort bien fait remarquer, le législateur a donné à ceux qui appliquent l'art à l'industrie, « non pas une protection différente, en leur enlevant celle de la loi de 1793, mais, au contraire, un supplément de protection » (1).

Il en résulte que le législateur n'a pas voulu que l'application de l'art à l'industrie devînt une cause de déchéance du droit de propriété artistique.

De là, les conséquences juridiques suivantes :

1^o L'auteur d'un dessin de fabrique ou d'un modèle industriel peut, dans certains cas, n'avoir d'autre droit que celui de propriété industrielle ; mais ce sera pour un motif autre que le seul fait d'une exploitation industrielle de sa création.

Ce sera, par exemple, parce que son dessin ou modèle ne constitue point une œuvre artistique, c'est-à-dire n'a pas de signification propre, n'exprime aucune idée, comme certaines combinaisons de lignes qui ne représentent rien par elles-mêmes, tout en servant à donner une forme nouvelle à un objet industriel ; ou bien parce que le dessin ou modèle, artistique en lui-même, mais tombé dans le domaine public, a cessé d'être susceptible d'un droit exclusif comme œuvre d'art, tout en constituant une application nouvelle comme dessin industriel (2).

2^o L'auteur d'un dessin ou modèle industriel, jouissant de la protection d'après la loi de 1806, en vertu du dépôt au Conseil des prud'hommes, peut, en outre, si le dessin ou modèle est artistique, invoquer la protection de la loi de 1793, contre les contrefacteurs ; la double protection ayant son utilité à raison même des différences qui existent entre les deux systèmes (durée, conditions de conservation, compétence, etc).

(1) DUCREUX, p. 62.

(2) V. POUILLET, *Dess. et Mod.*, nos 48-57.

3^o L'auteur d'un dessin ou modèle artistique, susceptible d'une application industrielle, peut invoquer la propriété artistique, alors même qu'il n'a pas jugé à propos de s'assurer la propriété industrielle, sans qu'on puisse lui contester le droit d'agir en contrefaçon, sous prétexte que son œuvre rentre dans l'art appliqué ou industriel.

En d'autres termes, la question du concours de la propriété artistique et de la propriété industrielle, doit être considérée, dans le silence de la loi, comme résolue par là-même dans le sens, non pas du cumul nécessaire, mais du cumul possible des deux protections; dans le sens de la non-incompatibilité de l'une et de l'autre.

Ajoutons que cette solution, qui nous paraît la seule légale, est, en même temps, celle qui est réclamée par la justice et par l'intérêt bien compris de l'art français et de l'industrie française.

Pour les industries d'art, il est certain que la jurisprudence actuelle, par ses fluctuations, laisse les œuvres de cet ordre sans garantie suffisante contre la contrefaçon, l'auteur d'une production d'art appliqué se voyant fréquemment opposer par le contrefacteur l'absence de dépôt. Persuadé de la valeur de sa composition, l'artiste l'aura estimée suffisamment artistique pour être protégée sans formalité, en vertu de la loi de 1793. Le contrefacteur, souvent pourvu d'une puissante organisation, et connaissant l'absence de dépôt, se hâtera de copier l'œuvre, et l'artiste, s'il se risque à saisir les tribunaux, pourra se trouver privé de toute réparation, dès l'instant que les juges auront cru reconnaître la non-prédominance du côté artistique, la destination utilitaire ou l'emploi de moyens de reproduction industriels.

Au point de vue national, la protection des industries d'art est rigoureusement nécessaire : c'est par elle que nous pouvons maintenir, dans ce genre de production, notre supé-

riorité sur les nations étrangères, l'art appliqué étant, pour ainsi dire, une spécialité du génie français. « C'est le goût, disait Necker, qui fait triompher les Français dans tous les ouvrages d'industrie, et leur permet de vendre bien cher une sorte de convenance spirituelle et fugitive qui ne tient ni au travail, ni au nombre des hommes, et qui devient pour la France le plus adroit de tous les commerces (1) ».

On ne saurait trop s'inspirer de ces paroles. Il y a plus d'un siècle, Necker sentait déjà, et cela est encore plus vrai aujourd'hui, que ce n'est pas sur la force du nombre que la France peut compter pour affirmer sa supériorité sur les autres peuples : la faiblesse de notre natalité n'entraîne que trop celle de notre expansion commerciale et manufacturière ; la concurrence étrangère menace chaque jour de plus en plus d'étouffer notre marché extérieur.

Ce qui nous reste, ce que les autres peuples n'ont pu encore nous enlever, c'est la distinction et l'élégance qui attachent les étrangers à nos produits, le bon goût d'où leur vient cette « convenance spirituelle » qui en double la valeur.

Les arts appliqués méritent donc toute l'attention du législateur ; nous devons leur garder le premier rang dans nos préoccupations économiques, puisque la France, grâce à l'avance acquise, possède encore le monopole des industries artistiques, mais il importe de veiller attentivement sur les progrès récemment accomplis à l'étranger (2).

Certaines causes matérielles retiennent encore sur notre

(1) NECKER, *Eloge de Colbert*.

(2) L'Amérique, notamment, est entrée résolument en lutte, et cherche à nous déposséder de ce reste de suprématie. Rien n'est négligé pour cela, et les artistes étrangers formés à notre école, rivaliseront bientôt avec les nôtres sur ce terrain particulier où nous ne connaissions pas jusqu'ici la concurrence.

sol quelques industries d'art spéciales, telles que le bronze d'art, l'orfèvrerie, les tissus de prix : industries nécessitant le groupement d'ouvriers spécialistes dont le concours simultané permet seul le complet achèvement de l'objet d'art.

Pour transporter à l'étranger une de ces industries, il faudrait déplacer simultanément tous les coopérateurs ; cette difficulté est le seul rempart qui ait subsisté jusqu'ici contre l'exode des centres artistiques. Mais on ne comprendrait pas que le législateur laissât dépérir, faute de protection suffisante, cette richesse nationale qu'est l'art appliqué.

Malheureusement, la distinction de l'art pur et de l'art industriel est venue troubler la sécurité de nos producteurs. Cette séparation de l'art en deux branches, introduite dans la jurisprudence à partir de 1865, a eu un retentissement fâcheux dans la production des industries d'art, déconcertées par les décisions souvent surprenantes des tribunaux, qui, admettant des images d'Epinal à la protection artistique, refusaient cette même protection à des bronzes dont les originaux avaient figuré au Salon des Champs-Élysées(1).

Le traitement imposé par nos tribunaux aux œuvres d'art appliqué leur cause ainsi un grave préjudice, et ce préjudice a, on va le voir, sa répercussion sur notre exportation étrangère. Notre manque d'initiative est déjà, pour nos industries d'art, une cause importante d'appauvrissement, puisque nous ne pouvons lutter avec ces comptoirs, ces syndicats anglais ou allemands qui, loin d'attendre les com-

(1) Ainsi, pour des illustrations de « menus » le tribunal civil de la Seine a jugé que la destination en faisait des dessins de fabrique (14 mars 94), puis a renoncé à cette appréciation le 22 juin 1896. (*Annales*, 97, 150). Enfin, le tribunal correctionnel de la Seine, 22 novembre 1898 range les dessins de menus parmi les œuvres d'art. (*Annales* 99, 78).

mandes, viennent les solliciter jusqu'à nos portes (1).

On objectera peut-être qu'il n'est pas au pouvoir du législateur de modifier les lois économiques. Mais on ne saurait nier que, dans le domaine de la protection légale, il peut et doit veiller à ce que la richesse nationale ne soit pas mise, par sa négligence, en état d'infériorité.

Or, l'application forcée à des œuvres d'art de la loi de 1806, permet aux étrangers d'imposer à nos artistes le dépôt qui, gênant en France, est presque impraticable à l'étranger, parce qu'il nécessite des correspondants ou agents, intermédiaires coûteux, ce qui amène le découragement chez les artistes exportateurs (2).

D'ailleurs, sans parler de l'étranger, que se passe-t-il en France, dans la pratique ? L'artiste, avant de savoir si son œuvre mérite d'être industrialisée, l'expose ; il la livre donc ainsi à la publicité, sans compter que, souvent, des reproductions en sont faites par des journaux illustrés ? Si, l'œuvre ayant du succès, il veut la céder à un éditeur, celui-ci lui objectera, pour acquérir son œuvre à meilleur compte, l'impossibilité où il est d'en tirer parti à l'étranger, ou même en France, puisque la publication avant le dépôt peut être considérée comme rendant inefficace la protection de la loi (3).

On voit à combien d'inconvénients le système de l'appréciation judiciaire soumet l'artiste. On ne peut donc qu'applaudir aux efforts tentés depuis quelques années, pour dénon-

(1) SOLEAU, Introduction : « Les courtiers étrangers sont maintenant répandus dans les cinq parties du monde, pour affirmer que, pour les objets de goût, on peut se passer de la France. »

(2) On évalue à 1.000 fr., la somme à déboursier pour le dépôt général d'une œuvre.

(3) La jurisprudence la plus récente exige le dépôt préalable à toute publication. Paris, 21 mars 1899, *Annales*, mars 1899.

cer les dangers de ce dédoublement de la propriété artistique imaginé par la jurisprudence, et pour réclamer, au nom du principe de l'unité de l'art, l'uniformité de la protection. Il convient de citer, en première ligne, la *Réunion des fabricants de bronze de Paris*, société fondée en 1818, qui, depuis 1888, a provoqué, par son action devant les tribunaux, un retour marqué à la loi de 1793.

La reconnaissance du même principe est réclamée par l'*Union centrale des Arts décoratifs*, et la distinction illogique entre deux sortes d'art ne saurait persister plus longtemps (1).

Nous admettrons donc, avec les congrès les plus récents (2), entre autre celui de Heidelberg de 1899 et la majorité des auteurs, que « tout dessin; fût-il principalement destiné à une application industrielle, est en principe régi par les lois sur les œuvres artistiques » (3).

Pour ramener la sécurité dans les industries artistiques qui ont à souffrir soit des théories actuelles de la jurisprudence, soit de ses variations éventuelles, on a proposé divers remèdes :

1^o Une définition légale des dessins et modèles industriels, permettant de les faire sortir du domaine artistique pour les placer sous l'empire exclusif d'une loi spéciale (4). Mais on aperçoit la difficulté pratique de la distinction.

(1) LARROUMET, *Annuaire des fabricants de bronze*, 1889: « Elle a été funeste pour le goût public, elle a provoqué une décadence passagère aussi ne la combattons-nous jamais avec trop d'énergie ».

(2) Congrès intern. propr. artist., Paris, 1889; Congr. des arts décoratifs, Paris, 1894; Congr. de Heidelberg, *Droit d'auteur*, 1899, p. 127.

(3) DARRAS, p. 260.

(4) Le projet de loi Bozérian, présenté, en vain d'ailleurs, à plusieurs reprises depuis 1879, tendait à ce but, en déclarant *industriels* les dessins ou modèles en relief *destinés à une reproduction indus-*

2° La suppression de la législation spéciale de 1806, demandée par quelques-uns, pour s'en tenir seulement à celle de 1793, ce qui supprimerait évidemment toute appréciation judiciaire. Mais il y a, à cette suppression, des inconvénients de plusieurs sortes. Certains dessins ou modèles n'ont aucun caractère artistique, et méritent cependant d'être la propriété de celui qui les a inventés; d'autre part, il peut y avoir des raisons de maintenir l'assimilation des œuvres vraiment artistiques aux œuvres littéraires, quant à la durée et aux conditions de conservation du droit d'auteur, tout en consacrant une réglementation différente pour les productions d'un caractère industriel.

3° Une simple interprétation législative de la loi de 1793, déclarant, suivant le vœu du Congrès des Arts décoratifs de 1894, et du Congrès de Heidelberg de 1899, que la loi de 1793 s'applique à toutes les œuvres des arts graphiques et plastiques, quels qu'en soient le mérite, l'importance, l'emploi et la destination même industrielle (1).

Ce dernier remède nous paraîtrait suffisant, sans aller jusqu'à la suppression, du moins pour le moment, de la loi de 1806 et du système du dépôt, qui peut avoir des avantages, notamment au point de vue de la constatation officielle de la date de la création, et au point de vue de la protection internationale.

On garantirait ainsi tout à la fois les intérêts légitimes de l'artiste, qui ne doit pas souffrir d'une application indus-

trielle, à l'exception de ceux où le caractère artistique est prédominant. Les œuvres artistiques seules seraient restées régies par la loi de 1793. Ce système, on le voit, ne supprimerait pas l'inconvénient des appréciations arbitraires sur le caractère *prédominant ou non* de l'élément artistique. Le projet Philippon, déposé le 8 mars 1888, n'échappait pas non plus à ce reproche.

(1) SOLEAU, p. 72. V. la pétition des sculpteurs, 1899.

trielle de sa création, et ceux de l'industriel, qui peut avoir besoin d'un mode spécial de protection (1).

SECTION II. — L'œuvre d'art prise comme marque de commerce ou de fabrique.

Parmi les différents droits intellectuels protégés sous le titre général de propriété industrielle, figure le droit exclusif à une marque de fabrique.

Or, une œuvre d'art, aussi bien que tout autre signe, peut être adoptée comme marque de fabrique par une maison de commerce; et il peut se faire que l'œuvre d'art ainsi employée à servir d'estampille à des produits commerciaux, ne soit pas encore tombée dans le domaine public, ou même qu'on demande à un artiste une composition nouvelle avec cette destination spéciale. Un sujet artistique peut donc devenir ainsi l'objet d'une double protection, comme œuvre d'art et comme marque.

Ordinairement, sans doute, la marque de fabrique n'a que de lointains rapports avec l'art; mais, de ce que les signes adoptés sont généralement très simples, on ne doit pas conclure qu'on n'y rencontre jamais les caractères de la propriété artistique. La loi n'a pas défini la marque de fabrique (2), mais on admet comme telle : tous signes, des-

(1) Pour les lois étrangères, V. le *Recueil général de la législat. indust.*, Berne, 1896.

La plupart des lois sont muettes ou obscures, au sujet de la définition du dessin de fabrique. Le dépôt préalable est généralement admis : lois allemande (1876 et 1891), anglaise (1863 et 1888), belge (1806), italienne (1868), portugaise (1894), russe (cod. pén., art. 1356); — V. DUCREUX, p. 285.

(2) V. J. LUCIEN BRUN, *Des marques de fabrique et de commerce*, p. 2; — DUFOURMANTELLE, p. 387.

sins, figures emblématiques, empreintes, timbres, vignettes, reliefs, etc. Jadis, la nature des produits et les difficultés d'application entraînaient fréquemment l'emploi de marques rudimentaires, des croix de différentes formes, l'ancre, des figures héraldiques, etc. (1). Mais aujourd'hui les procédés mécaniques permettent d'adopter à peu de frais, comme marques, des reproductions très parfaites d'œuvres d'art. Rien n'empêcherait, par exemple, un commerçant d'apposer sur l'enveloppe de ses produits et sur ses prospectus la phototypie d'un tableau de Raphaël ou d'un chef-d'œuvre de la statuaire.

L'œuvre du domaine public, que le commerçant aura fait enregistrer comme marque, lui sera bel et bien réservée à ce titre. Sa reproduction comme œuvre d'art restera libre ; mais son emploi comme marque sera interdit à tout autre commerçant. Il est à prévoir, d'ailleurs, que, de plus en plus, les commerçants adopteront des marques d'une certaine valeur esthétique, en rapport avec les exigences plus grandes du goût public. Il n'est d'ailleurs pas plus coûteux de faire imprimer sur ses produits une excellente reproduction artistique qu'une mauvaise vignette, désagréable à l'œil (2).

Le commerçant qui aura choisi une œuvre d'art pourra s'en assurer la propriété exclusive et la protection spéciale, en tant que propriété industrielle, dans les conditions de la loi de 1857, en la déposant au greffe du Tribunal de commerce, en triple exemplaire, et en y joignant le cliché typographique (3).

En conséquence de cette formalité, le commerçant « s'approprie exclusivement ce signe distinctif, et peut en

(1) V. DARRAS, p. 259, note 2.

(2) V. *Journal du dr. intern. pr.*, 93, p. 921.

(3) Loi de 1857, art. 2 ; — Loi du 3 mai 1890.

interdire l'usage aux autres industriels à l'égard de produits similaires » (1). L'œuvre, même tombée dans le domaine public au point de vue de l'art, sera donc, désormais, frappée d'une affectation spéciale au profit de l'auteur du dépôt, à l'égard de tout emploi qu'un autre en voudrait faire comme marque; et cette affectation peut, non seulement durer quinze ans (2), mais se perpétuer par des renouvellements successifs du dépôt. Enfin, l'œuvre d'art ainsi appropriée peut devenir l'objet de tous les droits et actions dont les marques de fabrique sont susceptibles.

Il faut réserver, bien entendu, le droit de propriété artistique, pour le cas où l'œuvre ne serait pas tombée dans le domaine public; l'emploi non autorisé de l'œuvre comme marque constituerait, alors, une contrefaçon.

Qu'arrivera-t-il si deux commerçants adoptent successivement comme marque une même œuvre d'art tombée dans le domaine public ?

On sait que la loi de 1857, très rigoureuse sur ce point, punit l'usage de la marque d'autrui, et même le seul fait de la reproduction de cette marque comme une contrefaçon, de sorte qu'on a soutenu que le graveur lui-même, auquel on a commandé cette reproduction, est punissable par cela seul qu'il l'a exécutée. Cependant, malgré ce texte, les tribunaux ont cru pouvoir écarter de la répression l'hypothèse où le graveur était de bonne foi, parce qu'il n'avait pas connaissance de l'adoption, par un autre, du même sujet comme marque.

Ici, à plus forte raison, nous croyons qu'il faudrait admettre l'excuse de bonne foi non seulement pour le graveur, mais pour le commerçant lui-même. La marque

(1) DUFOURMANTELLE, p. 410.

(2) Loi de 1857, art. 3.

dont il s'agit est la reproduction d'une œuvre du domaine public, œuvre dont tout le monde a le droit de faire des copies. Admettre que le seul fait de cette reproduction par un graveur, même de bonne foi, le rend coupable de contrefaçon, ce serait interdire, en quelque sorte, toute reproduction des œuvres du domaine public. En effet, bien qu'on ait matériellement la possibilité de connaître, en consultant les archives du conservatoire des Arts et métiers, toutes les marques déposées, il serait exorbitant de prétendre que tout artiste, graveur ou lithographe, est à même de vérifier, avant de copier une statue ou un tableau d'un musée, si quelque commerçant ne l'a pas adopté comme marque. L'auteur de la commande est dans le même cas que l'artiste.

Aussi, croyons-nous, contrairement au sens purement littéral de la loi, qui n'a évidemment pas envisagé cette hypothèse, que l'intention frauduleuse devrait être prouvée dans le cas de reproduction d'une marque choisie parmi les œuvres d'art tombées dans le domaine public.

CHAPITRE V

CONCEPTION DE L'ŒUVRE D'ART

Etudier les différents caractères du droit d'auteur, en entendant cette expression dans le sens que lui attribuent les lois et les traités, n'est pas suffisant.

Le droit d'auteur ainsi compris n'est guère autre chose que le droit d'exploitation; il suppose tranchées toutes les questions préalables qui, nécessairement, ont dû naître dans le cours des diverses opérations créatrices de l'œuvre. Mais il n'est pas moins utile de connaître à quelles règles l'artiste a dû se conformer pour aboutir, sans léser personne, à la création d'une œuvre susceptible de privilège. En d'autres termes, quels sont les droits et les devoirs de l'artiste, et à quelles branches de l'art doit-il s'adresser pour être certain de pouvoir revendiquer un privilège d'exploitation ?

Pris dans son sens étendu, le droit de l'auteur est un droit à formation graduelle, lié intimement à l'évolution de l'œuvre, et ne pouvant se manifester juridiquement que sur la création matérialisée.

Il semble donc que, pour envisager les différentes phases

de ce droit, on doit suivre pas à pas l'ordre le plus naturel, c'est-à-dire la succession des actes qui concourent à la production définitive de l'œuvre, depuis son éclosion, toute immatérielle, dans l'esprit de l'artiste, jusqu'à sa réalisation tangible, au moment où l'œuvre ayant pris corps peut être réellement le support d'un droit effectif.

On distinguera donc trois périodes nettement caractérisées (1) :

- 1^o Celle de la conception de l'œuvre ;
- 2^o Celle de l'exécution ou matérialisation de l'idée ;
- 3^o Celle de l'exploitation, sous toutes ses formes, de l'œuvre et du droit de reproduction qui y adhère.

Nous n'avons à nous occuper, dans ce chapitre, que de la *conception* de l'œuvre.

I. — *Phases constitutives de la conception.* — L'examen de cette première phase, pendant laquelle l'œuvre germe dans l'âme de l'auteur, et se confine pour ainsi dire dans un domaine purement moral, présente un intérêt plutôt philosophique que juridique. En réalité, une étude attentive discerne, dans le travail de la pensée, le principe générateur du droit que l'artiste pourra plus tard revendiquer sur l'œuvre achevée. C'est en effet à la création du type idéal de l'œuvre qu'on doit faire remonter l'origine de tous ces droits, qui viendront se grouper peu à peu sous le titre générique de propriété artistique. Mais les opérations intellectuelles, bases de cette création, sont assez difficiles à analyser, car rien n'est plus mystérieux que le travail de la pensée ; il semble pourtant logique de discerner ici trois phases

(1) DAVANNE (*Bullet. Photo-club, Paris, 1896, p. 305*), distingue trois phases : 1^o Essais préparatoires ; 2^o Exécution de l'original ; 3^o Reproduction.

dont la réunion constituera la création idéale de l'œuvre : 1^o l'élaboration ou invention ; 2^o la préparation ; 3^o la composition.

1^o L'*Elaboration* ou invention. C'est la naissance dans le cerveau de l'auteur, d'une idée nouvelle, jointe à l'intention d'en tirer un parti artistique. C'est la pensée première, le choix du sujet à traiter, choix souvent arbitraire, résultant de circonstances, de rapprochements inconscients, qui, par des combinaisons purement psychologiques, ignorées même de l'auteur, finissent par prendre corps et s'imposent définitivement comme idée réalisable. Souvent, d'ailleurs, il n'y aura au début qu'une combinaison fortuite de lignes et de formes, une improvisation de couleurs, un rapprochement harmonieux de tons, dont l'artiste s'inspirera pour trouver son sujet.

2^o Puis vient la *Préparation*, travail par lequel l'idée, encore rudimentaire, se précise et s'affine. L'artiste guidé par son sujet initial, cherche à lui donner plus de consistance, en s'entourant des documents nécessaires pour s'éclairer, et cette recherche, analogue à celle de l'écrivain qui, par des lectures et des notes multipliées, groupe en un faisceau les idées corrélatives aux siennes, en s'inspirant des meilleurs styles, se traduira, chez l'artiste, par la confection d'études, d'esquisses préparatoires, dans lesquelles il fixera ses premiers aperçus, pour les empêcher de s'évanouir, sans trace, dans l'oubli. Ce sont des jalons, des points de repère à travers l'amoncellement des idées, que ces ébauches, ces maquettes informes, dans lesquelles souvent nul autre que l'artiste ne saurait découvrir une pensée quelconque.

Et c'est pourtant un premier point de contact de l'œuvre avec le monde matériel. Le sujet, même longtemps abandonné par l'artiste, se réveillera dans son esprit à la seule vue de ces premiers essais. On peut donc dire que l'œuvre

existe déjà à l'état latent, et en quelque sorte provisoire.

3° C'est la *Composition* qui arrêtera définitivement dans l'esprit de l'auteur les traits jusque-là incertains de l'œuvre. Dès ce moment, il dépendra de l'artiste de matérialiser, par un acte exprès, l'œuvre déjà existante mais sur laquelle il n'a qu'un droit purement négatif : celui de la mettre ou non au jour. Evidemment l'exécution est un fait entièrement subordonné à la volonté de l'artiste, nul ne saurait l'y contraindre ; à plus forte raison est-il souverain maître de l'opération intellectuelle de la composition, quelle qu'en soit l'origine : *spontanée*, naissant sans cause apparente ; ou *provoquée*, lorsque l'artiste agit sous l'influence d'une initiative extérieure, conseil et surtout commande, avec indication d'un sujet à traiter. Dans ce dernier cas, le souverain pouvoir de l'artiste est limité.

II. — *Caractère de la composition : nouveauté ou invention.*

— L'artiste, en tant qu'il vise à la protection légale, doit ne préparer que des œuvres *nouvelles*, c'est-à-dire tirées de son propre travail et empreintes de sa propre personnalité, sans quoi il n'y aurait pas création. C'est, en effet, sur la nouveauté que reposera le principe de son droit, car il ne saurait légitimement vouloir se réserver un privilège sur une œuvre qu'un autre aurait déjà créée avant lui.

Seulement la nouveauté peut exister d'une façon relative, suffisante néanmoins pour justifier un droit exclusif. Elle peut donc se rencontrer dans les trois cas suivants :

1° *L'invention totale*, la découverte d'une idée non encore exprimée, d'un sujet non encore traité, ce qui est bien rare.

2° *L'interprétation nouvelle*, conception différente, transformation d'un sujet déjà traité. La même idée peut inspirer plusieurs artistes dans une même branche de l'art ou dans

des branches différentes. Les conceptions varient avec le talent, les études et même l'époque (1). Des œuvres entièrement originales peuvent émaner d'une source initiale commune; par exemple, un portrait fait par un peintre et un sculpteur, un sujet de concours traité par plusieurs artistes, un même paysage interprété par un classique, un romantique ou un impressionniste. Il y aura donc création dans tous ces cas, bien que l'opération intellectuelle y soit moins compliquée que dans l'invention absolue (2).

3^o Enfin la simple *combinaison nouvelle* d'éléments anciens. Le groupement inédit d'idées, de motifs existant déjà séparément, leur juxtaposition nouvelle dans l'intelligence donneront encore lieu à un travail créateur, d'un ordre un peu inférieur, produisant sans doute le minimum de nouveauté, mais suffisant à donner à la composition la protection de la loi.

III.— *Effet de la conception.*— *Nature du droit de l'artiste sur l'œuvre conçue et non exécutée.* — Quand l'auteur possède dans son esprit tous les éléments constitutifs de la composition, l'œuvre est créée; elle existe pour lui avec autant de consistance que si elle était exécutée. Souvent même elle est alors plus parfaite que la traduction matérielle ne la rendra, car la matière indocile rend incomplètement la conception intellectuelle; les moyens dont l'homme dispose ne permettent guère la concordance exacte entre l'idée et sa réalisation. La forme matérielle sur laquelle viendra plus tard reposer le droit d'auteur, ne peut donc être considérée que comme une base apparente; le véritable *substratum* du droit,

(1) BLANC, p. 294.

(2) Paris, 16 nov. 1893, D. 94, 3, 264.

c'est la composition ; seulement celle-ci échappe à l'appréciation et à l'analyse.

Aussi, malgré l'existence indubitable de l'œuvre dans l'esprit de l'artiste, il ne peut revendiquer sur elle une propriété juridique, avant que l'exécution, création secondaire en définitive, où l'œuvre risque plutôt de s'amoin-drir, l'ait fait entrer dans le monde matériel qui seul peut être atteint par la loi. « Le droit qu'exerce alors l'auteur, dit justement Morillot (1) est si intime qu'il se confond avec sa faculté de penser. Ce n'est même pas un droit véritable, la loi ne pouvant ni ne voulant régir des pensées ni des sentiments connus de celui-là seul qui les conçoit et qui les éprouve. C'est une pure faculté dont l'exercice appartient à l'auteur sans avoir besoin d'être garanti par aucune loi, par la raison qu'il échappe complètement à l'agression d'autrui ».

Cette dernière idée n'est peut-être pas absolument exacte, car si avant toute matérialisation l'œuvre ne peut servir de support au droit de reproduction, elle peut néanmoins être exposée à certaines agressions.

En effet, l'œuvre, non seulement inédite, mais même encore inéxecutée ou inachevée, peut fournir à un tiers l'objet d'une usurpation malhonnête. On a vu des artistes surprendre par ruse, ou utiliser déloyalement les indications fournies étourdiment par un rival, car il n'est pas impossible de reconstituer assez exactement une composition artistique, en connaissant les données précises du sujet, les poses, les couleurs indiquées minutieusement. L'hypothèse n'est pas purement gratuite, si l'on songe, par exemple, que, dans un concours pour le prix de Rome, un des concurrents pourrait dérober la conception d'un de ses voisins de loge et lui

(1) MORILLOT, p. 109.

ravir le succès. « Le confident déloyal, dit Laporterie, ne peut pas, comme excuse à sa contrefaçon, prétendre que la confiance de l'artiste implique l'autorisation tacite de se servir de la confiance... Cependant la confiance pourrait permettre d'invoquer la bonne foi. Il se peut, en effet, que, très sincèrement, le confident, impressionné par la confiance, en conserve les indications précises dans l'esprit, et qu'au jour où il se met à l'œuvre, le tableau ou la statue ne soient que la reproduction de l'œuvre dont le peintre ou le sculpteur s'étaient plu à raconter les qualités et les caractères essentiels » (1). Il y a là quelque chose d'analogue à l'air de musique qui, une fois entendu, revient sans cesse à l'esprit (2).

Mais l'usurpation de l'œuvre projetée sera bien difficile à prouver, et il ne paraît guère possible de démontrer que la primauté de la conception, deux fois matérialisée, appartient à un artiste plutôt qu'à l'autre. Ils n'auraient, tous les deux, guère d'autre ressource que de s'accuser, mais non en justice, de plagiat et d'indélicatesse.

On peut donc dire que, dans une certaine mesure, l'artiste est, avant l'exécution, propriétaire du sujet qu'il a choisi. Non pas, sans doute, qu'il puisse interdire à qui que ce soit de le traiter à son tour, puisque la pensée est inappropriable, mais simplement parce qu'on peut lui reconnaître le droit de garder, contre toute agression, le résultat de ses recherches préparatoires.

Cette composition, ces conceptions ont, en effet, une valeur appréciable, et tel artiste ne doit sa vogue qu'à ce

(1) LAPORTERIE, p. 163.

(2) Certains compositeurs ont de ces obsessions que leur mémoire trop facile n'hésite pas à transformer en partitions, reproduisant sans s'en douter des morceaux entendus un peu partout.

qu'il eut, seul, l'idée de traiter tel sujet. Combien d'auteurs, dénués d'imagination, payeraient à prix d'or celui qui pourrait leur suggérer une composition de circonstance, une idée à succès !

Une autre preuve que le simple fait de la conception l'emporte sur tout le travail d'exécution, c'est qu'on reconnaît sans conteste la qualité et les prérogatives de l'auteur, à celui qui, sans mettre la main le moins du monde à l'œuvre, la fait exécuter par des ouvriers ou artistes sur ses indications. On peut aussi envisager l'hypothèse d'un artiste qui louerait son talent non pas d'exécution, mais simplement d'imagination, pour diriger, par exemple, des ouvriers céramistes dans la création de formes nouvelles. Rien n'empêcherait sans doute, d'évaluer pécuniairement, non ses œuvres, mais le simple usage de sa faculté créatrice. Par conséquent, dire qu'avant toute exécution matérielle il existe un droit certain pour l'auteur, n'a rien qui doive surprendre.

Mais le droit le plus incontestable de l'artiste sur son œuvre projetée, c'est celui d'arbitre de la suite à donner à son idée : il lui est loisible de la mettre en circulation ou de la détenir indéfiniment dans le domaine particulier de sa pensée. Nulle puissance humaine ne peut le forcer à exécuter son œuvre, alors même que, d'après les circonstances, il en aurait contracté l'obligation.

Le droit moral de l'artiste, dans la conception du sujet, peut subir certaines restrictions dans le cas où il travaille sur commande ; il est alors obligé de se conformer aux indications qui ont pu lui être données relativement à la composition. Mais à défaut de convention stricte, il jouit de la plus entière latitude, et peut, par exemple pour l'illustration d'un roman, pour interprétation d'un sujet, se déterminer librement, soit dans l'arrangement, soit dans les détails de la forme, des poses, du coloris.

D'ailleurs toutes ces questions sont mieux à leur place dans l'étude de la période d'exécution, car c'est à ce moment surtout que l'intention se manifestera et sera susceptible d'appréciation.

Dans certains cas, cependant, l'artiste paraît bien abandonner même sa liberté d'invention, ou, plutôt, la subordonner à la volonté d'autrui. C'est ainsi que l'architecte qui promet son concours est présumé devoir adapter toutes ses combinaisons intellectuelles à l'obtention du but utile pour suivi : il est donc lié par la fin assignée à ses travaux et n'a qu'une liberté d'action restreinte.

Si, après avoir engagé l'usage de son talent à une entreprise dirigée par autrui, l'artiste se sentait atteint dans sa liberté par des exigences inacceptables, il aurait toujours le droit de se refuser à faire, de sa faculté de concevoir, un emploi contraire à sa conscience ou à sa dignité.

CHAPITRE VI

EXÉCUTION DE L'ŒUVRE D'ART

L'œuvre une fois conçue, il est nécessaire, pour que le droit d'auteur lui soit pleinement applicable, que l'artiste la matérialise par l'exécution.

Mais il faut en outre que l'œuvre possède certaines qualités intrinsèques et que l'artiste se soit astreint à respecter certaines obligations que lui imposent le droit naturel ou la loi positive.

Ces conditions, auxquelles l'artiste doit se soumettre dans l'exécution, peuvent donc se grouper sous deux chefs :

- 1° Conditions relatives à l'œuvre considérée en elle-même.
- 2° Conditions relatives à l'artiste personnellement.

SECTION PREMIÈRE. — Conditions relatives à l'œuvre.

Il y a deux qualités essentielles que doit nécessairement présenter une œuvre à l'état d'exécution, pour mériter la protection de la loi, et qui sont communes à tous les arts

figuratifs C'est, d'une part, le caractère artistique ; de l'autre, la nouveauté. Nous aurons d'abord à établir les principes, ensuite à en étudier l'application particulière aux différentes branches de l'art.

§ 1^{er}. — Principes généraux.

Qu'il s'agisse de l'art pur ou de l'art appliqué, d'un art graphique ou d'un art plastique, peu importe, l'œuvre pour laquelle on veut obtenir la protection doit réaliser deux conditions : le caractère artistique et la nouveauté.

I. — CARACTÈRE ARTISTIQUE

Il faut que l'œuvre se rattache véritablement à une des branches de l'art, c'est-à-dire réalise l'expression d'une idée ou d'un sentiment par les formes empruntées à la matière, révèle quelque chose d'invisible par des signes parlant aux sens. Mais cela suffit, et il n'est pas nécessaire que les critiques d'art se prononcent pour reconnaître une valeur esthétique bien marquée à l'œuvre. Nous ne reviendrons pas sur cette question, suffisamment examinée à propos de l'art appliqué (1).

II. — NOUVEAUTÉ.

La question de nouveauté est assez complexe. On a vu, à propos de la conception de l'œuvre, que la nouveauté

(1) Rappelons seulement que si les principes demandent l'uniformité de protection pour toutes les créations de l'art, en réalité, les tribunaux s'attribuent souvent la mission de décider si l'œuvre a un caractère suffisamment artistique pour être protégée autrement que comme propriété industrielle.

pouvait se rencontrer soit dans l'invention, soit dans l'exécution, soit même dans la combinaison d'éléments anciens. Dans quelle mesure l'artiste, condamné la plupart du temps à explorer un champ assez limité, surtout pour certaines branches de l'art, pourra-t-il, sans être plagiaire et sans rester banal, user des idées courantes, entreprendre les sujets cent fois traités déjà, se conformer aux types conventionnels que les mœurs et les traditions lui imposent ? C'est là une question intéressant en général toutes les productions artistiques, mais plus particulièrement celles qui sortent du domaine de la fantaisie et relèvent de l'histoire.

Types et attributs conventionnels. — Certains auteurs n'examinent la question qu'en se plaçant sur un terrain trop circonscrit, par exemple, relativement à ce qu'ils appellent la sculpture industrielle et à l'imagerie religieuse ; comme si les types traditionnels n'intéressaient pas toutes les branches de l'art. Les sujets religieux, notamment, se trouvent traités aussi bien dans les arts graphiques (gravure, peinture, vitraux), que dans la sculpture et l'orfèvrerie. Les motifs des dessins d'ornement s'appliquent autant à un simple encadrement de diplôme qu'aux monuments de l'architecture. Il n'y a donc pas de raison pour restreindre l'étude de la question à certains arts seulement. Les principes ont une portée plus large et gouvernent uniformément toutes les œuvres.

D'une façon générale, on peut admettre dans l'appréciation de la *nouveauté* une assez grande tolérance, à l'égard des compositions que les usages, les coutumes, les légendes soumettent à une exécution peu variée (1). Beaucoup de

(1) Seine, 18 mars 76, *Ann.* 77, 265 ; — Orléans, 1^{er} avril 57, *Ann.* 57, 97 ; — Angers, 26 janvier 80, *Ann.* 80, 204 ; — Douai, 13 mai 91, *D.* 92, 2, 182.

sujets historiques ou religieux, surtout s'ils remontent à une certaine antiquité, se sont figés en des types consacrés, auxquels l'artiste doit se conformer sous peine de n'être pas compris.

L'artiste n'ayant guère la possibilité de manifester un talent créateur, son œuvre présentera forcément beaucoup d'analogie avec celle d'un autre, représentant le même sujet. Dans ce cas, la jurisprudence se contente de fort peu de chose pour admettre la nouveauté.

D'après la Cour de cassation il suffit de quelques modifications pour imprimer un caractère nouveau (1). Le juge décidera en se basant sur une certaine diversité de détails, ou même sur quelques modifications dans les traits du visage. l'ensemble de l'attitude ou de la pose, l'arrangement des draperies, etc. (2).

La nouveauté peut se rencontrer et justifier la reconnaissance d'un droit exclusif au profit de l'auteur, même dans une simple copie, à condition, bien entendu, que l'original soit dans le domaine public ou que le titulaire du droit d'auteur ait consenti à la reproduction, sans quoi il n'y aurait qu'une contrefaçon.

Il faut admettre la nouveauté toutes les fois que l'auteur

(1) Cass. 13 févr. 1857, *Ann.* 57, 33.

(2) Par exemple, la légende de saint Christophe, malgré des données assez étroites pour entraîner presque fatalement des traductions similaires, permet pourtant à l'artiste de faire une œuvre personnelle, différant des compositions antérieures par une conception individuelle de l'ensemble ou des détails, qui empêchera de confondre cette œuvre avec toute autre traitant le même sujet. V. Paris, 21 déc. 1893, *Ann.* 34, p. 69. — Jugé de même pour les Vierges de Lourdes (Paris, 10 juillet 1886, D. 87, 2, 132) et de Fourvière (Cass., 18 mai 1899, *Ann.* 99, p. 88).

de la copie met quelque chose de sa propre personnalité dans le travail de reproduction (1).

§ 2. — Application des principes aux différentes branches de l'art.

Si l'existence de cette double condition, caractère artistique et nouveauté, est facile à constater pour un grand nombre d'œuvres qui appartiennent à certaines branches de l'art, nous rencontrerons plus de difficultés à l'égard de quelques moyens particuliers de représenter les objets, moyens auxquels les progrès de la science ont donné depuis peu une puissance et une perfection surprenantes, mais où le travail de l'auteur s'allie, même quand il leur cède en grande partie la place, à l'action directe des agents de la nature.

C'est à propos de chacune des divisions et subdivisions des arts figuratifs qu'il faut se poser et essayer de résoudre ces questions.

1° ARTS GRAPHIQUES

Ces arts qui emploient seulement les lignes et les couleurs, et qu'on oppose à ceux qui se servent des reliefs, se divisent en deux grandes classes : les arts *graphiques originaux* et les arts *graphiques de reproduction*.

I. — ARTS GRAPHIQUES ORIGINAUX : DESSIN, PEINTURE. —
Ce sont ceux qui donnent naissance à une œuvre unique appelée *original*, et dont les arts de reproduction pourront

(1) Ainsi, évidemment, la reproduction d'une statue par un peintre est une œuvre nouvelle par rapport à l'œuvre du sculpteur ; bien plus, la copie d'un tableau ou d'un monument, faite par un graveur, est toujours sensiblement différente de la copie du même objet exécutée par un autre graveur.

multiplier les *copies*. Tels sont les arts du dessin proprement dit et de la peinture, en y joignant même une *certaine gravure*, celle qui tend à représenter les objets simplement par des lignes tracées dans une matière quelconque, sans constituer un cliché ou une planche à tirer des épreuves.

Les difficultés qui se rencontrent à propos de certains arts de reproduction n'existent pas pour le dessin et la peinture. Inutile donc de s'étendre sur ces manifestations de l'art, que vise spécialement le texte de la loi : l'exécution d'une œuvre de dessin, d'un tableau, ne peut soulever aucune question particulière. La protection s'appliquera non seulement à tout dessin purement artistique, mais au simple dessin d'ornement, au tracé géographique, au plan, au dessin industriel, en noir ou en couleur. Il faut admettre « toutes les manières d'exprimer par des couleurs ou par des lignes les figures des corps » (1). La personnalité y est d'autant plus évidente que la main de l'artiste n'a eu d'autre direction ni d'autre secours que le travail intellectuel de l'auteur.

Tout original graphique, exécuté dans les conditions habituelles indiquées plus haut, doit donc être considéré comme protégé, sans qu'il y ait lieu de procéder à une énumération quelconque. (2)

Nous remarquerons seulement qu'à la différence de la loi française, si laconique, un grand nombre de lois étrangères récentes ou de traités, donnent une énumération assez

(1) RENDU, p. 445 ; — VAUNOIS, p. 188.

(2) Quelques citations suffiront à faire apprécier l'étendue du domaine dans lequel peut s'exercer le talent du dessinateur ou du peintre.

C'est ainsi que la jurisprudence admet au bénéfice de la loi de 1793 les vitraux peints, l'imagerie, les dessins d'oiseaux, ombres chinoises, les dessins géographiques, cartes, levés topographiques, plans de jeux ; les dessins de machines et les albums de dessins.

étendue, dans laquelle figurent expressément la plupart des créations de l'art du dessin. (2)

II. — ARTS GRAPHIQUES DE REPRODUCTION. — C'est à propos de cette seconde branche des arts graphiques que naissent plusieurs questions très débattues, et provenant de ce que les procédés employés par l'auteur pour représenter une idée et suggérer l'émotion esthétique, semblent, à certains égards, manquer ou du caractère artistique ou de la nouveauté.

1. Gravure et dérivés de la gravure. — On peut comprendre sous ce titre tous les arts graphiques de reproduction, permettant une multiplication de l'original : la photographie elle-même pourrait donc être englobée parmi les procédés de gravure en tant qu'elle s'applique à la reproduction des œuvres originales. Seulement, comme elle possède en même temps le merveilleux pouvoir d'interpréter directement la nature, sans passer par une création intermédiaire de l'homme, elle mérite une étude spéciale.

Mais on ne saurait l'isoler totalement de la gravure, car il est à remarquer qu'elle devient de plus en plus sa collaboratrice, et tend même à se substituer entièrement à la gravure proprement dite, pour la reproduction.

La gravure type, à laquelle songe directement la loi de 1793, c'est la gravure au burin, exécutée par la main du graveur qui, même en copiant fidèlement la nature ou une

(2) Ainsi, la convention de Berne (art. 4) cite les œuvres de dessins, peintures, gravures, lithographies, illustrations, cartes géographiques, les plans, croquis, et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences en général... De même, la convention de Montevideo, la loi luxembourgeoise du 10 mai 1898.

œuvre d'art, fait moins une copie qu'une œuvre d'interprétation personnelle.

La protection de la loi s'explique donc très bien à son égard (1). Elle pourrait sembler moins justifiée pour la gravure *mécanique* qu'on obtient aujourd'hui, et dans laquelle une série de réactions chimiques vient remplacer le travail du burin. En fait, l'économie des procédés nouveaux, utilisant la précieuse ressource de la photographie, a détrôné presque entièrement l'ancienne gravure à la main, qui ne donnait qu'au prix d'une grande dépense d'efforts et de talent, une reproduction souvent imparfaite et toujours très coûteuse (2). En revanche, le graveur au burin pouvait se considérer, sans conteste, comme artiste, accompagnant quelquefois et à bon droit ses œuvres de dédicaces personnelles, tandis que les opérations de reproduction graphique sont aujourd'hui le fait d'un industriel ou d'une société dont les ouvriers, grâce à la division du travail, conduisent d'une façon mathématique, en quelque sorte, les morsures chimiques à l'aide desquelles on obtient une planche gravée.

Il peut paraître logique de refuser à de telles œuvres le mérite d'une création personnelle et artistique, le labeur intellectuel paraissant supprimé. Mais ce n'est là qu'une apparence. Toute gravure, quel que soit le procédé employé, peut bénéficier très légalement de la protection, parce que l'exécution de l'œuvre nécessite toujours l'intervention d'une intelligence d'artiste. La gravure photo-chimique plus simple, plus rapide que l'ancienne, exige sans doute, à un moindre degré, l'action de la main de l'homme,

(1) DEMANGE, p. 30, — ANCILLON, p. 106.

(2) BABINET, (*Rev. prat. dr. franç.*, n° 48) : « La gravure du Mendiant au pied de l'Obélisque a duré 9 ans et coûté 15.000 fr. Jane Gray sur l'échafaud, 23 ans, et a coûté 100.000 fr. »

mais elle nécessite l'action de sa pensée dans une mesure plus complète qu'on n'est tenté de le supposer généralement. Si on refusait à la gravure obtenue mécaniquement le titre d'œuvre d'art, la loi de 1793 n'aurait plus guère d'application actuelle, car c'est presque la seule usitée aujourd'hui. On n'emploie plus, en effet, la gravure à la main que pour des œuvres destinées à un tirage restreint, et par conséquent coûteuses : eaux-fortes et lithographies.

Mais ce serait aller contre l'esprit de la loi, qui a déclaré susceptible de protection la gravure en général, que d'exclure des genres de gravure nouveaux, sous prétexte que l'artiste, dont l'intelligence a obtenu la planche gravée, s'est aidé de certaines forces naturelles pour suppléer au travail de la main.

Le droit de propriété artistique s'applique donc à tous les genres de gravure :

1^o *La gravure d'interprétation*, à la main, au burin, à l'acide ou au feu (pyrogravure), sur bois, sur métal (taille-douce), sur verre ou sur pierre (lithographie, chromolithographie) ;

2^o *La gravure mécanique*, qui obtient un cliché typographique en relief, par un procédé mécanique reproduisant identiquement un dessin original : zincogravure, report ou gillotage, clichage, galvanogravure, clichage par contact, gravure sur pierre, autographie ;

3^o *La gravure photochimique*, avec différents procédés, dans lesquels la photographie intervient comme base initiale ;

a). *Gravure monochrome* :

1. *Photocollographie, héliogravure* : Clichés photographés à la gélatine bichromatée.

2. *Photogravure* ou reproduction au trait : clichés

métalliques d'après des dessins à la plume, des gravures, taille-douce, etc. ;

3. *Similigravure*, reproduction en demi-teintes, ordinaire ou spéciale, sur zinc, lithographique, d'après des photographies, lavis, crayons, estampes, aquarelles, tableaux, ou bien d'après nature ;

4. *Photolithographie*, report sur pierre de dessins, photographies, lavis, etc., photoxylographie et photogalvanographie.

b). *Gravure polychrome* :

1. *Chromotypogravure*, photogravure appliquée aux couleurs ;

2. *Photochromogravure, photochromolithographie* : applications diverses de la photographie des couleurs à la production des trois clichés fondamentaux, permettant de reconstituer et de reproduire toutes les nuances du coloris.

Nous ne nous étendrons pas davantage à l'égard de la gravure. Nous dirons seulement un mot d'une de ses applications fréquentes, l'affiche illustrée : les revues et les congrès s'occupent de cette nouvelle forme d'estampe ou de chromolithographie, et souvent, comme si la chromolithographie était d'une nature à part. Nous n'y voyons qu'une modalité de la gravure et il nous paraît surprenant qu'on discute encore la question de la protection pour ces œuvres.

Affiches illustrées. — La gravure, un moment délaissée au profit de la photographie, a depuis quelques années rénové ses procédés et repris un rôle important par son application à l'affiche. C'est toujours de la gravure, mais

de la gravure agrandie, souvent démesurément et agrémentée de toutes les ressources des couleurs les plus vives, et des contrastes les plus audacieux. Certes, si l'estampe murale n'avait eu d'autre application que d'orner nos appartements, nul n'aurait jamais songé à lui contester la protection qu'elle mérite comme toute gravure. Mais il a semblé à quelques-uns, que le fait d'afficher une estampe de ce genre à un grand nombre d'exemplaires dans les rues, et d'utiliser l'attraction exercée par son originalité sur le public, pour une réclame commerciale, devait enlever à la composition le caractère artistique.

Ces esprits chagrins refusent ici la protection de la loi de 1793, sous prétexte que l'estampe et la chromolithographie méritent les faveurs de la législation artistique, seulement quand on les cultive en quelque sorte pour elles-mêmes, et qu'en les appliquant à une destination industrielle, on les fait déchoir de leur rang d'œuvres d'art. Cette sollicitude pour l'art pur est en réalité fort mal placée et va contre son but, car il est bien certain que ce genre de productions a ouvert aux artistes des horizons nouveaux, et que cette branche de l'art doit à l'utilisation commerciale de ses œuvres, son origine même et son succès croissant.

Du moment que l'affiche illustrée n'est qu'une des formes de la gravure (lithographie, chromolithographie, ou photogravure) et par conséquent une production artistique, nous repoussons le système, fréquemment admis par les tribunaux (1), d'après lequel l'estampe-affiche serait exclue de la catégorie des œuvres d'art et rentrerait dans les dessins de fabrique régis par la loi de 1806. Nous ne voyons aucune

(1) Paris. 21 janvier 1892, *Ann.* 1894, 48 (*Polichinelle arlequin*) ; — Seine, 2 mars 1898, *Gaz. Pal.* 1898, 465 (Hugo-d'Alesi).

raison juridique soit pour prononcer cette exclusion, soit pour admettre cette assimilation.

En effet, le *grand nombre d'exemplaires*, souvent allégué comme modifiant la qualification de l'œuvre, ne peut cependant influencer sur sa nature. D'ailleurs, à partir de quel chiffre la gravure cesserait-elle d'être artistique ? Le fait de l'*affichage* ou de la *publicité* avec indications commerciales n'efface aucunement le caractère esthétique de la composition. D'autre part, et c'est la raison la plus évidente, l'affiche n'est pas un dessin de fabrique, parce qu'elle ne décore pas un produit industriel (1), elle attire simplement l'attention par son caractère artistique et sa nouveauté. Si la réclame commerciale l'accompagne, elle ne vient qu'en seconde ligne, sous le couvert de l'art : on regarde, on achète le produit parce que le dessin a attiré l'attention sur lui, mais le dessin ne se confond pas avec le produit lui-même, il y a juxtaposition ou corrélation, mais il n'y a pas fusion entre ces deux choses distinctes. L'affiche fait penser au produit, elle ne fait pas corps avec lui.

L'appréciation des amateurs, qui recherchent pour elles-mêmes les affiches illustrées, indique que leur valeur artistique n'est pas diminuée par le but de spéculation poursuivi. On prise l'effort artistique du dessinateur et l'effet d'expression obtenu, sans s'inquiéter du résultat commercial de l'affichage. Le droit à la protection, la propriété artistique existe dès qu'il y a création artistique nouvelle, indépendamment de sa destination (2).

(1) On ne peut pas dire que telle affiche vantant un chocolat ou une ville d'eaux « n'a aucune existence par elle-même et n'est jamais qu'un accessoire. »

(2) Un vœu du Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale (Neuchâtel, 1891), demande que les affiches illustrées

C'est peut-être dans l'affiche que se manifestent le mieux les qualités originales. « On distinguera toujours, dit Ducreux (1), une affiche allemande d'une affiche française ». On peut ajouter qu'on reconnaîtra à première vue une affiche de Mucha ou de Chéret, et qu'on ne confondra jamais une affiche de Steinlen avec une de Pal ou de Guillaume.

Là où apparaît la personnalité, s'impose la protection de la loi de 1793. Cette solution doit s'appliquer non seulement à l'affiche illustrée (2) mais encore à tout dessin de réclame artistique, sous forme de calendrier, agenda, album, prospectus, menus (3).

2. Photographie. — Plusieurs causes concourent pour faire de la photographie un sujet de controverse entre les auteurs qui traitent de la propriété artistique : le silence forcé de la loi de 1793, sur ce moyen nouveau de représentation des objets ; la prépondérance, au moins apparente, du rôle des agents naturels sur celui de l'opérateur dans la formation de l'image ; enfin, cette propriété particulière de la photographie de pouvoir servir non seulement à la copie des œuvres d'art originales, comme le font la gravure ou le moulage, mais aussi à reproduire directement la nature, sans l'intermédiaire d'un autre art graphique ou plastique. De là, la question de savoir si la photographie est un art.

I^{er} Système. — La photographie n'est pas un art et ne peut, par conséquent, donner naissance à des œuvres pro-

soient considérées comme des œuvres artistiques qui doivent être protégées comme les autres œuvres de même nature.

(1) DUCREUX, p. 52.

(2) POUILLET, n^o 27, et *Ann.* 80, 249, *Ann.* 89, 216 ; *Ann.* 91, 328. — *Contrà*, Poitiers, 31 déc. 1890 ; *Ann.* 91, 328 ; — Rouen, 18 janv. 1892, *Ann.* 94, 41.

(3) *Contrà*, Seine, 14 mars 1894, *Gaz. trib.* 6 mai 1894.

tégées. On a contesté le caractère artistique à l'œuvre photographique, à « l'image obtenue à l'aide d'un procédé utilisant l'action des rayons lumineux sur une surface sensible » (1), en invoquant, non seulement le silence de la loi de 1793, silence bien naturel, mais l'absence de la nouveauté ou de l'invention et l'absence des qualités esthétiques (2).

Dans l'œuvre du photographe, il n'y a, dit-on, ni le travail intellectuel qui constitue l'invention, ni l'impression esthétique qui se dégage d'une œuvre d'art.

a) *Travail intellectuel.* — A en croire les adversaires de la photographie, l'exécution d'une épreuve au moyen de la chambre noire n'exigerait à aucun moment l'intervention des facultés créatrices. L'opérateur ne serait qu'un automate, uniquement appliqué à déclancher l'obturateur et à mener à bien quelques manipulations. Frappés du rôle essentiel des procédés mécaniques et des combinaisons chimiques, ils admettent tout au plus, pour le photographe, le mérite d'une certaine habileté résultant de la pratique du métier; et, pour eux, le meilleur cliché, comme le plus mauvais, n'est qu'un simple produit de laboratoire, véritable travail de manœuvre, sans intérêt pour l'esprit.

b. *Impression esthétique.* — L'œuvre exécutée est toujours une copie; or, pour produire une impression esthétique, il ne faut pas avoir seulement copié la nature, mais

(1) SAUVEL, *De la propr. artist. en photog.*

(2) MORILLOT, p. 158 : « En droit, le photographe le plus habile ne saurait être mis en parallèle avec le peintre le plus médiocre, puisque le tableau de ce dernier, si misérable qu'on le suppose, est au moins son œuvre, tandis que le photographe ne saurait en dire autant de sa photographie ». Voir aussi CALMELS, p. 651.

l'avoir fait parler, en quelque sorte, en choisissant et en groupant des réalités matérielles de façon à ce qu'elles expriment des idées (1). Le peintre le plus médiocre est capable de provoquer une émotion, parce que son œuvre est la traduction d'une sensation personnelle et communicable, alors que celle du photographe n'est qu'un froid décalque et une espèce d'enregistrement brutal de la nature muette.

A vrai dire, ce système si rigoureux, quelque temps en honneur, est de jour en jour abandonné. Basé sur les premiers débuts du daguerréotype, il pouvait, en somme, s'expliquer : les productions très primitives de l'art naissant ne laissaient guère entrevoir les progrès actuels avec toutes leurs ressources esthétiques.

D'où l'appréciation un peu naïvement poétique de Lamartine, qui ne voyait dans la photographie que « la réverbération d'un verre sur un papier, un coup de soleil pris sur le fait par un manœuvre, une invention du hasard qui ne sera jamais un art » (2), et dans le photographe « qu'une machine ».

Les conditions sont bien changées aujourd'hui et plus d'un auteur aura regretté des paroles imprudentes que l'avenir a démenties (3).

Nul ne se permettrait plus de dénier à nombre d'œuvres photographiques le sentiment artistique qui s'en dégage, grâce à une impression saisie sur le vif, à un moment choisi, et rendue permanente (4).

(1) Seine, 12 décembre 1863, *Ann.* 1863, 393 ; — Turin, 25 octobre 1861, *Ann.* 1862, 69 ; — Seine, 16 mars 1864, *Ann.* 1864, 222.

(2) LAMARTINE, *Cours familier de Littérature*, 1858, t. VI.

(3) Lamartine lui-même, en 1859, semblait rougir de ses premières opinions photographiques, quand il disait plus justement : « C'est mieux que l'art, c'est un phénomène solaire où l'artiste collabore avec le soleil ». — V. VAUNOIS, p. 208.

(4) MORILLOT (p. 158), forcé de reconnaître que la photographie

On ne peut donner comme un argument sérieux en faveur de ce système, les appréciations malveillantes, émises à l'égard de la photographie par des artistes visiblement entraînés soit par des préoccupations personnelles et la crainte d'une concurrence préjudiciable, soit par des considérations erronées (1).

Comme la plupart des auteurs juridiques, les artistes reconnaissent maintenant à la photographie le caractère esthétique, et l'un des rares partisans du système de l'exclusion, quand il émet son opinion, non motivée d'ailleurs, ne peut s'empêcher d'en confesser les inconvénients. « Il est fâcheux, dit-il, que le photographe perde le fruit de son travail, c'est injuste et c'est immoral » (2). Cette appréciation est la condamnation du système.

II^e Système. — Une seconde opinion adopte une solution mixte, et distingue parmi les photographies, pour attribuer le caractère esthétique aux unes et le refuser aux autres, les

exprime souvent le beau et satisfait le sentiment esthétique, disait : « Ce n'est là qu'une apparence à laquelle il ne faut pas se tromper et... le vulgaire ne s'y trompe pas, et ne confond pas un photographe avec un artiste ». Qu'est-ce qu'un sentiment qui n'est « qu'une apparence » ?

(1) La déclaration, produite en 1862, devant la Cour de cassation, et dans laquelle certains artistes protestaient contre toute assimilation de la photographie à l'art, paraît dictée par des préventions professionnelles et une opinion exagérée de la supériorité de la peinture. Il était d'ailleurs assez délicat de demander à des peintres si un art figuratif, nouveau comme l'était alors la photographie, pouvait rivaliser avec le leur, surtout quand ces artistes étaient des Ingres, des Flandrin ou des Puvis de Chavannes. Dans la photographie, ils voyaient surtout l'opérateur qui, tant bien que mal, exécutait des reproductions de leurs œuvres, et ils lui attribuaient un rôle tout à fait secondaire. Ils hésiteraient, croyons-nous, à se prononcer aujourd'hui dans le même sens.

(2) LAPORTERIE, p. 220.

épreuves qui sont artistiques et celles qui ne le sont pas (1) : quant au classement, les tribunaux apprécieront souverainement. C'est le système appliqué fréquemment par la jurisprudence (2). Si la photographie n'est qu'une reproduction machinale de la nature ou d'une œuvre de l'homme, elle sera déclarée indigne de la protection, tandis qu'on en fera bénéficier l'épreuve décelant l'intervention d'un artiste par des dispositions spéciales, ou la mise en œuvre de qualités réelles de composition ou d'exécution (choix du moment ou du point de vue, effets particuliers obtenus par certains détails du développement ou du virage). C'est, en réalité, la protection *facultative* pour les tribunaux et limitée en fait aux œuvres vraiment personnelles et d'un mérite supérieur. Ainsi, l'acquisition d'un kodak et de quelques substances préparées d'avance ne suffirait pas à ériger leur possesseur en artiste. La photographie instantanée est surtout maltraitée dans ce système, car le simple fait de presser sur un bouton, sauf à confier ensuite à un professionnel le soin de développer et de tirer les épreuves, paraît plus spécialement exclusif d'un vrai travail intellectuel.

On a donc été amené à diviser la photographie en deux compartiments : 1° La *photographie mécanique* : photographie instantanée, reproduction (copie, agrandissement ou réduction), photographie documentaire, photocopie, calque ; celle-là est exclue de la protection ; 2° La *photographie d'art* : composition, études de genres, paysages, portraits et toutes les autres créations photographiques empruntant

(1) BIGEON, *La photog. et le droit*, p. 72 et 83 ; — ANCILLON DE JOUY, p. 144.

(2) Paris, 6 mai 1864, *Ann.* 64, 232 ; — Paris, 18 av. 1862, *Ann.* 62, 113 ; — Bordeaux, 29 fév. 64, *Ann.* 64, 135.

leur valeur au goût et à l'habileté de l'opérateur qui cherche principalement à produire un effet, à rendre une impression. La protection est acquise à cette photographie.

Un tel système doit, malgré son apparence équitable, être repoussé. « Il transforme, dit Vaunois, les juges en critiques d'art, et leur impose une tâche étrangère à leurs préoccupations habituelles » (1) ce qui, au point de vue pratique, a tous les inconvénients de l'arbitraire. De plus, à l'égard des principes et de l'esprit de la loi, il n'est pas juridique de restreindre la protection intellectuelle aux seules œuvres de premier mérite ; sur toute œuvre, fût-ce la plus médiocre image, qui a pour effet de représenter une idée par des formes, et qui est nouvelle, l'auteur a un droit exclusif. La propriété artistique fondée sur le travail, est indépendante du degré de valeur esthétique, du succès obtenu auprès du public.

III^e Système. — La photographie est un art protégé comme les autres, simplement parce que les motifs allégués pour lui refuser la protection, sont sans fondement, soit légal, soit rationnel (2).

1^o *Texte de la loi.* — Il est puéril d'invoquer le silence du législateur à cet égard, car il ne pouvait viser nommément une invention postérieure de 60 ans à la promulgation de la loi ; d'ailleurs, le texte ne nomme pas davantage l'architecture et la sculpture, et on leur accorde cependant la protection.

2^o *Caractère artistique.* — La photographie réunit toutes les conditions d'un art :

(1) VAUNOIS, *Revue de Belgique*, 15 sept. 1891.

(2) RENDU, p. 446 ; — DARRAS, p. 124 ; — ACCOLAS, p. 134 ; — POUILLET, n^o 105 ; — SAUVEL, *passim* ; — Paris, 12 juin 1863, *Ann.* 63, 225 ; — Cass., 15 janvier 1864, *Ann.* 64, 125.

a). **Le travail intellectuel.** — On a défini l'art une *vérité choisie* : or, le choix est essentiellement un travail de l'esprit. L'intelligence intervient, non seulement dans la préparation, la composition, mais aussi dans l'exécution. C'est le photographe qui choisit son point de vue, groupant les oppositions, distribuant l'éclairage, disposant les personnages et réglant leur attitude ; pour les portraits, il choisit l'angle et la face sous lesquels l'aspect du modèle sera le plus favorable ; la mise au point constitue aussi une réelle difficulté pour la reproduction pure et simple ; enfin, même dans la photographie instantanée, il y a lieu de déployer des talents spéciaux, le bon goût dans le choix du moment, et de la position, le discernement et le coup d'œil pour fixer l'attitude précise qui convient. Il n'y a pas, dans l'instantané, qu'une action automatique : plusieurs opérateurs tireront de la même scène, avec les mêmes appareils, un parti bien différent, et la diversité du résultat démontre la part considérable que l'impulsion personnelle a prise dans l'opération. On n'arrive souvent à une épreuve satisfaisante qu'après de multiples tâtonnements, (1) et les clichés des explorateurs, ceux exécutés au cœur de l'Afrique, ou au pôle Nord par exemple, représentent une somme souvent incalculable de peines et de combinaisons ingénieuses. En outre, dans l'exécution (développement, tirage des positifs), le travail intellectuel a encore un rôle, pour apprécier l'intensité de tons à atteindre et la teinte à obtenir, pour discerner le mode préférable de tirage. Tout cela paraît n'être rien, et de tout cela dépend cependant le résultat final ;

(1) BULOZ, *Ann.* 97, p. 13 : « Pour publier le portrait de Sarah Bernhardt, dans un de ses rôles, le photographe dut fermer son atelier une journée, faire peindre des décors et faire 180 clichés dont deux seulement se vendirent. »

puisque'on peut tirer d'un même cliché photographique une épreuve parfaite et une détestable

Le travail intellectuel a été ici très bien défini par Bigeon. « Le photographe, dit-il, conçoit l'image avant de la fixer, et le résultat est non l'imitation d'un objet réel, mais une vision personnelle de celui-ci à travers le voile de l'imagination. Si c'est la lumière qui agit, c'est l'opérateur qui dirige, déterminant l'aspect, modifiant la ligne par la pose ou le relief, saisissant sur la physionomie les phénomènes révélateurs de l'âme, discernant les accessoires » (1).

Il n'est pas jusqu'au travail de la retouche qui n'exige un véritable talent dans ses corrections si délicates.

On le voit, l'instrument et les réactions chimiques ne sont pas tout dans la photographie, l'opérateur qui s'en sert doit bien compter aussi pour quelque chose. On ne saurait lui refuser le titre d'artiste parce qu'il produit par l'intermédiaire d'un appareil et de certaines préparations de laboratoire. C'est le sort de tous les arts de n'exprimer la pensée que par un procédé matériel : le sculpteur a ses outils ; le peintre, ses pinceaux. C'est toujours la pensée qui dirige les uns et les autres ; c'est elle qui fait agir entre les mains du photographe la lumière et les compositions chimiques.

b) **L'impression artistique.** — La photographie peut donner des œuvres d'une grande intensité d'expression. La nature, en effet, qui inspire le peintre, ne lui suggère des idées que par ses aspects extérieurs ; or, la photographie, plus que tout autre art, parce qu'elle est le plus rapide, sert à noter les impressions ressenties. Sans doute, l'artiste par son bon goût, doit savoir choisir le temps et le lieu susceptibles de les fournir. Comme l'a dit Robinson (2) : « Lors-

(1) BIGEON, *Bulletin Photo-club Paris*, 1899, n° 96, 97.

(2) V. ROBINSON, *De l'effet artist. en photog.*

qu'on veut produire une belle œuvre d'art, la bataille doit être gagnée avant d'avoir ouvert l'obturateur. » Mais, si tout a été suffisamment préparé, l'effet obtenu par une bonne épreuve sera égal et quelquefois bien supérieur à celui que produit la réalité observée directement. C'est en présence des résultats de plus en plus parfaits obtenus récemment que la photographie revendique avec plus d'assurance le titre d'art.

Au lieu des professionnels du portrait, dont tout l'effort se bornait à l'enregistrement plus ou moins fidèle de la physionomie de leurs contemporains, il existe maintenant une école importante d'amateurs, qui, dédaignant la reproduction banale de la nature surprise à un moment quelconque, dirigent leurs recherches dans la voie féconde de l'interprétation. Notant des effets, combinant des contrastes de tons et de reliefs, ils impriment à leurs œuvres une poésie particulière, puissante source de sentiments. Si l'art est une « vérité choisie », la photographie, faite avec discernement, est bien un art. Cela se vérifie dans les paysages animés, dans les scènes à poses savamment étudiées et cependant naturelles, véritables tableaux de genre, et surtout dans les vues *cinématographiques* qui joignent l'illusion du mouvement à l'art de la composition et produisent une impression saisissante de réalité et de vie.

c) **Nouveauté.** — Le photographe fait œuvre nouvelle, alors même qu'il représente un objet d'art, un paysage, une chose quelconque ou une personne, précédemment photographiés, dessinés ou sculptés par d'autres, parce que chaque photographie a son caractère propre (1).

(1) Notons seulement que si l'objet photographié n'est pas dans le domaine public, la photographie pourra constituer une contrefaçon ou une atteinte d'une autre nature au droit d'autrui, ce qui est le cas, du reste, de tous les arts de reproduction.

Nous admettrons donc, avec la majorité des auteurs (1), que la loi de 1793 doit s'appliquer aux photographies, en attendant que, suivant le projet Philippon (2), un paragraphe spécial vise nommément dans la loi « les œuvres obtenues à l'aide de la photographie, héliographie, et tout autre procédé analogue » (3).

2° ARTS PLASTIQUES

Nous rangerons parmi les arts exprimant les idées au moyen de reliefs, non seulement la sculpture, mais encore

(1) R. de la SIZERANNE, *La photographie est-elle un art?* — BRÉDIF, *Etude sur la protection des œuvres photographiques*, p. 14 ; — SAUVEL, *Des œuvres photographiques*, p. 17 ; — BULLOZ, p. 5 ; — DEMANGE, p. 47 ; — VAUNOIS, p. 210.

(2) Projet Philippon, 3 mars 1888, art. 25.

(3) *Droit comparé*. — Un bon nombre de législations étrangères, plus récentes que la nôtre, désignent expressément la photographie parmi les arts protégés. Citons celles du Brésil, des Etats-Unis, du Mexique, du Luxembourg (1898). Pour certains pays, la protection des photographies a une durée spéciale, généralement inférieure à celle des autres œuvres, et elle est soumise au dépôt ; ainsi, en Allemagne et en Norwège, 5 ans ; en Autriche, 30 ans, à condition que l'œuvre soit datée et porte le nom et le domicile de l'éditeur ; en Angleterre, 7 ans *post mortem* ; Au Japon, 10 ans (1899).

Dans le système de l'Union de Berne, l'acte additionnel du 4 mai 1896 admet à la protection internationale, les œuvres obtenues par un procédé analogue, en tant que la législation intérieure permet de le faire, et dans la mesure de la protection qu'elle accorde aux œuvres similaires. En outre, la photographie autorisée d'une œuvre d'art protégée, jouit, dans tous les pays de l'Union, de la protection légale, au sens de la Convention et de l'acte additionnel, aussi longtemps que dure le droit principal de reproduction, et dans la limite des conventions privées. La convention de Montevideo cite aussi la photographie ; un grand nombre d'autres traités particuliers en font autant ; par exemple, la convention entre la France et Costa-Rica (28 août 1896) ; celle entre la France et le Guatemala, du 21 août 1895. V. *Droit d'auteur*, 1897, p. 135.

l'architecture, ainsi que les œuvres chorégraphiques et les compositions scéniques.

1^o SCULPTURE.

La loi de 1793 ne mentionnant pas la sculpture, on a discuté assez longtemps au sujet de la protection à lui accorder. Ces discussions n'ont plus qu'un intérêt historique, car nul aujourd'hui ne conteste au sculpteur l'aptitude à invoquer le droit de propriété artistique (1).

On entend ici par sculpture « tous les moyens de reproduire les formes elles-mêmes suivant un relief ou un creux plus ou moins complet » (2).

L'artiste pourra donc exécuter une œuvre protégée, en employant un procédé quelconque de la plastique, c'est-à-dire :

1. Le modelage : exécution d'un sujet en terre ou en cire ;
2. Le moulage : reproduction d'un relief par un moule en creux ;
3. La sculpture proprement dite : exécution d'un relief en matière dure taillée ;
4. La fonte : coulage d'un métal, rendu fluide, dans un moule en creux.
5. La toreutique : sculpture sur métal, au burin (ciselage) ou au repoussé ;
6. La glyptique : gravure sur pierre précieuse, gravure en médaille.
7. La frappe et l'estampage : relief obtenu au marteau ou par l'impression d'une matrice ou d'un poinçon.

(1) CALMELS, p. 58 ; — MERLIN, *Rep.* V^o Contrefaçon, § XVI ; — VAU-NOIS, p. 221.

(2) RENDU, p. 456.

Toutes ces branches de la plastique aboutissent à la production d'une œuvre en relief ; seulement, tandis que les unes créent directement un original, les autres ne peuvent y arriver qu'en passant par un modèle intermédiaire ; on peut donc les répartir en arts originaux et arts de reproduction, division fondée sur la principale destination de chacune.

Comme sculpture originale, nous citerons :

1° Le *Modelage* (en terre et autres matières molles) et la *Céramique* ;

2° La *Sculpture proprement dite* (sur bois, pierre, ivoire, etc.), la *glyptique*, la *toreutique*, le *ciselage*, l'*orfèvrerie*.

Dans la sculpture de reproduction nous pouvons distinguer :

1° Le *Moulage* : 1° en pâtes de toutes sortes : plâtre, verre, carton-pierre, écaille, corne, caoutchouc, gutta-percha, etc. ; 2° en fonte de métaux divers ; 3° *électro-chimique* (galvanoplastie) ;

2° La *Sculpture mécanique* (copie, réduction ou agrandissement) ;

3° La *Frappe* et l'*Estampage*.

I. SCULPTURE ORIGINALE. — Lorsque le sculpteur crée une œuvre originale, son droit ne peut soulever aucune discussion. Il développe, en effet, dans l'exécution de sa maquette ou de son modèle, un talent d'invention tout aussi marqué que celui du peintre ou du dessinateur.

II. SCULPTURE DE REPRODUCTION. — La solution n'est pas aussi incontestée pour bon nombre d'arts de reproduction, qui ne créent qu'imparfaitement, puisqu'ils ne peuvent prétendre à l'invention du sujet, mais seulement à l'exécution nouvelle. Les principes examinés relativement à

l'art appliqué, en ce qui concerne la formalité du dépôt, ont ici toute leur valeur. La sculpture industrielle doit, selon nous, être protégée par la loi de 1793, sauf la faculté pour l'exploitant de recourir, s'il le préfère, à la loi de 1806 (1). L'exercice d'un art de reproduction étant toujours subordonné à la préexistence d'un modèle, la question de propriété ne se pose ici que pour les reproductions *licites* d'une œuvre ; et l'intérêt se présente seulement dans le cas où le reproducteur n'est pas lui-même l'auteur de l'original ; sans quoi, la propriété artistique ne saurait faire doute : l'auteur du modèle ayant seul le droit de le reproduire, toutes les copies qu'il en exécute lui sont, par là-même, garanties. Du reste, il n'y a, pour ainsi dire, pas de sculpture directe : l'œuvre définitive, celle qui peut se mettre dans le commerce, est presque forcément une copie obtenue mécaniquement, d'une maquette ou d'un premier exemplaire destiné à servir de modèle.

Il faut se souvenir, en effet, que jamais, ou presque jamais, le sculpteur n'attaque directement la matière qui doit incarner son œuvre. Il se contente généralement de créer une maquette en terre, qu'il fait, soit mouler, soit reproduire par le praticien, à l'aide du compas ou de la machine ; le sculpteur taillant directement le marbre n'a sans doute jamais existé que dans la légende. L'œuvre qui est mise dans la circulation procède de la main du mouleur. Celui-ci travaillant pour le compte et sur les indications de l'artiste, le droit d'auteur n'appartient évidemment qu'à ce dernier, détenteur de l'original, et locateur des services du praticien. La reproduction est la chose de l'auteur tout

(1) Au congrès de la propr. ind. de 1900, M. Soleau admet le dépôt *déclaratif* facultatif.

comme l'original. Si le reproducteur est un artiste étranger à l'œuvre, pourra-t-il revendiquer, sur les exemplaires qu'il tirera de son modèle, un droit spécial d'auteur ? C'est dans ce cas que le droit a été contesté, parce qu'on ne voyait, dans le fait du moulage ou de la copie mécanique, qu'un travail insuffisant pour donner droit au titre d'auteur d'une œuvre artistique nouvelle. C'est d'ailleurs, seulement lorsque les copies sont exécutées sur des œuvres du domaine public ou avec autorisation du propriétaire, et par conséquent sans contrefaçon, qu'il y aura lieu de revendiquer le droit d'auteur sur les *moulages ou les copies mécaniques*, afin de l'opposer à ceux qui reproduiraient ces reproductions.

1. **Moulage.** — On entend par moulage toute reproduction d'un relief par l'intermédiaire d'un moule ou empreinte. On peut distinguer :

1^o *Le moulage proprement dit*, reproduisant simplement la maquette originale afin d'assurer la conservation du type créé. C'est pour ainsi dire le complément, l'achèvement de l'original, ou plutôt son remplacement par une forme identique mais plus durable ; par conséquent, on ne saurait discuter le droit à la protection pour cette reproduction nécessaire et primordiale.

2^o *Le surmoulage* ou multiplication d'une œuvre d'art déjà existante à l'état achevé, ou même d'un objet quelconque, tel qu'il existe dans la nature, par exemple d'une figure humaine, d'une main.

On peut rattacher au surmoulage : l'*estampage* qui n'est en somme qu'un moulage à froid, par impression, au marteau ou au balancier à l'aide de matrices, par exemple, pour les médailles ; la *galvanoplastie*, surmoulage électro-

chimique dont les perfectionnements ont fait aujourd'hui l'une des branches les plus importantes de l'art plastique ; la *fonte*, moulage obtenant une épreuve en métal coulé.

Tous ces moyens de reproduction sont des variantes du surmoulage, et les mêmes principes leur sont à tous applicables.

Moulage et surmoulage. — L'un se distingue de l'autre en ce que le *moulage* est obtenu directement sur la maquette de l'artiste ou sur un objet pris dans la nature, tandis que le *surmoulage* est pris sur un moulage, c'est-à-dire est la reproduction d'une reproduction. L'un et l'autre se confondent au point de vue de la question qui nous occupe et sur laquelle se sont formées deux opinions :

I^{er} Système. — Le moulage n'est pas un art, mais un métier, et « il suffit d'un peu d'habitude pour le mettre à fin avec toute la perfection désirable » (1). La jurisprudence a parfois adopté cette manière de voir, qui est conforme à un avis de la section de sculpture de l'Institut (1834), affectant un profond dédain pour tout ce qui n'était pas sculpture originale (2).

II^e Système. — Le moulage est un art, disent la majorité des auteurs (3), car si le mérite de l'invention fait défaut, il y a au moins celui de l'exécution. Le mouleur peut n'être pas un artiste, mais il jouera cependant un rôle dans la reproduction artistique du modèle, et la mise en action nécessaire de ses aptitudes pour coopérer à la reconstitution

(1) BLANC, p. 296.

(2) GASTAMBIDE, n° 370; — RENOARD, t. II, n° 80; — LE SENNE, n° 76.

(3) RENDU, p. 458; — BLANC, p. 552; — DARRAS, p. 124; — ANCILLON, p. 135.

de l'œuvre, lui donne part au bénéfice de la propriété artistique. D'ailleurs, la conservation et la bonne exécution du moulage dépend du travail, de l'intelligence qui conduit la main de l'opérateur.

Nous admettons, avec les partisans de ce système, que l'auteur d'une reproduction obtenue par moulage ou par surmoulage pris sur une œuvre du domaine public ou sur un objet quelconque, a droit à la protection artistique, et qu'on ne peut, sans son autorisation, surmouler la reproduction.

2. Reproduction mécanique. — (Copie proprement dite, réduction, agrandissement.) Cette opération a pour but de reporter et de reproduire sur une matière dure telle que le marbre, la totalité des contours d'un relief quelconque. Le possesseur d'une statue peut donc en obtenir une copie exacte ou proportionnelle : généralement le statuaire fait *agrandir* par le praticien sa maquette, tandis que l'éditeur *réduit* très souvent pour le commerce, le modèle qu'il a acquis. Pour cela, on emploie tantôt la mise au point et le compas de dimension, tantôt la machine Sauvage ou Collas, ou le tour à médaille pour les bas-reliefs. Les deux procédés arrivent à une copie de dimensions rigoureusement égales ou proportionnelles à celles de l'original.

1^o Mise au point. — Quoique la copie par ce procédé soit le fait du simple praticien, qui, sans aucune prétention à l'invention et à l'aide de son compas, agrandit ou diminue mathématiquement, il suffit de connaître les difficultés de ce travail et la précision indispensable à son exécution pour constater que la part prépondérante y appartient au travail intellectuel. On ne peut lui contester que le mérite de la composition; malgré l'aide du compas, il doit surmonter des obstacles exigeant un effort constant de l'esprit, pendant

et surtout après la mise au point, si bien que deux copies exécutées par ce procédé auront un mérite différent : preuve manifeste de l'influence exercée par la personnalité du travailleur. Aussi ne peut-on refuser à l'auteur d'une telle œuvre le droit à la protection artistique.

2° Copie à la machine. — La part du travail intellectuel ressort moins bien dans la copie exécutée à la machine ou au tour, appareils opérant presque automatiquement. Aussi a-t-on discuté la valeur artistique de ce travail reproducteur.

Une question analogue à celle qui est discutée pour le moulage se pose à l'égard de la reproduction obtenue par les procédés mathématiques.

I^{er} Système. — La reproduction mécanique ne relève pas de l'art, le rôle de l'imagination est totalement remplacé par celui de la machine et si l'œuvre produite est artistique, on le doit à la machine, et non à l'exécutant qui ne déploie que de l'habileté manuelle.

II^e Système. — C'est une erreur, répond-on, que d'attribuer à la machine la part prépondérante dans ces sortes de reproductions. D'abord, pendant l'exécution, un artiste doit lui-même diriger la machine, qui n'est en somme qu'un outil très perfectionné entre ses mains. Rien n'est plus délicat qu'une telle direction et il faut infiniment plus de talent pour en tirer parti que pour exécuter tel ou tel grossier dessin, auquel on accorde la protection. En outre, après ce travail de la machine, qui ne fait que dégrossir l'épreuve, vient, comme pour la fonte, l'important travail du finissage (1). C'est par la retouche à la main que la reproduction acquiert toute sa valeur, et ce travail est à

(1) DARRAS, p. 124, note 1 ; — LAPORTERIE, p. 199.

renouveler à chaque épreuve ; c'est ici qu'intervient encore le sentiment esthétique de l'artiste, travail à tel point personnel, que deux épreuves sorties de la même machine pourront être appréciées bien différemment (1). La jurisprudence, qui refuse la protection à de telles œuvres, paraît en contradiction avec la loi de 1793 pour laquelle nulle distinction ne doit être faite entre les moyens d'exécution (2) ; dès lors qu'il y a un travail créateur pour arriver à exprimer une idée, c'est-à-dire travail de l'intelligence suffisant à individualiser l'œuvre, quel que soit l'outil, il y a matière à protection. (3)

3. *Frappe et estampage.* — Ces procédés de reproduction peuvent rentrer dans le *moulage* ou dans la *reproduction mécanique*, si les matières et les poinçons sont obtenus par ces moyens, et la question de propriété artistique doit être alors résolue de la même façon.

II. ARCHITECTURE

L'architecture, considérée jadis comme l'art par excellence, est aujourd'hui tombée dans un discrédit assez

(1) ANCILION, p. 129.

(2) POUILLET, p. 82 ; — BLANC, p. 296 ; — RENDU, p. 458 ; — *Paris*, 17 décembre 1847, *Ann.* 62, 55 ; 1^{er} septembre 1847, *Ann.* 62, 60.

(3) *Droit comparé.* — Les législations étrangères citent en général la sculpture, ou les produits des arts plastiques, parmi les œuvres protégées.

En Angleterre la sculpture fait l'objet de dispositions spéciales ; elle est protégée pendant un délai de 14 ans *post publicationem*, à condition de porter le nom de l'auteur et la date de la publication ; ce délai peut être renouvelé si l'auteur vit encore.

En France le projet de loi, déposé le 20 février 1900, ajoute à l'article 1^{er} de la loi de 1793 un paragraphe indiquant que le droit d'auteur « appartient aux sculpteurs de figure ou d'ornement ». V. *Dr. d'auteur*, 15 avril 1900, p. 41.

général pour que, le silence de la loi aidant, on ait pu lui contester le bénéfice de la protection légale. Les créations de l'architecture ne méritent-elles donc aucunement le titre d'œuvres artistiques ? Diverses opinions se sont fait jour à ce sujet.

1^{er} Système. — L'architecture n'est pas un art.

Sans parler de l'omission, voulue ou non, de la loi de 1793 et du Code pénal, en ce qui concerne l'architecture, sans parler même de l'absence ordinaire d'originalité (1), de l'uniformité banale de la plupart des constructions modernes, qui semblent rattacher l'architecture à l'industrie plutôt qu'à l'art, d'autres considérations font encore douter que la protection soit possible ici, même dans les hypothèses les plus favorables. On a invoqué contre l'admission d'un droit d'auteur, en matière de constructions :

1° La *destination* même des œuvres d'architecture, faites pour servir d'habitation et pour être vues de tout le monde. Devant satisfaire à un besoin général de l'humanité, elles ne se prêtent pas à l'organisation d'un monopole au profit de ceux qui en perfectionnent l'utilité ou l'agrément : un droit exclusif reconnu à l'inventeur sur certaines formes extérieures ou intérieures des édifices constituerait une entrave au progrès et au bien-être général (2).

D'autre part, l'œuvre architecturale s'adresse essentiellement aux regards du public (3). Elle est publiée aussitôt qu'exécutée. Son auteur ne peut rationnellement soustraire à la jouissance de tous ce qu'il cherche en même temps à montrer au public pour provoquer en quelque sorte son assentiment.

(1) BLANC, p. 250.

(2) LAPORTERIE, p. 202.

(3) MORILLOT, p. 4, note 2.

2° Les *moyens matériels* auxquels l'architecte a nécessairement recours. Ces moyens en font une industrie, un métier plutôt qu'un art, parce que les questions de pratique jouent un rôle prépondérant jusque dans la conception même de l'œuvre et que, chez l'auteur, l'art se trouve subordonné à la science technique et l'architecte à l'entrepreneur.

3° L'*impossibilité d'une sanction* semblable à celle qui est admise pour les beaux-arts, en général ; la saisie de l'œuvre contrefaisante ne pouvant s'appliquer à des édifices comme à des objets mobiliers (1).

4° L'*absence d'un préjudice* réel causé à l'architecte par le contrefacteur (2).

5° L'*indifférence* montrée, en fait, par les architectes, à l'égard de cette question (3).

II^e Système. — L'architecture est un art susceptible de protection. Si beaucoup d'œuvres sont banales, il n'est pas impossible à l'architecte d'en créer d'esthétiques, empreintes d'un caractère personnel, c'est-à-dire de ce qui constitue proprement le style.

Chaque artiste peut avoir son style, et ce qu'on appelle le style d'un siècle, en envisageant les caractères communs aux œuvres les plus saillantes d'une époque, n'est nullement exclusif de l'originalité individuelle manifestée dans l'œuvre, ne fût-ce que par les détails.

L'architecture peut, par ses œuvres, exprimer des idées et produire intentionnellement une impression profonde (grandeur, grâce, légèreté), provoquant l'admiration et élevant l'âme. Par conséquent, la production de la jouissance

(1) BLANC, p. 251.

(2) LYON-CAEN, p. 10.

(3) CALMELS, p. 89.

artistique ne lui est pas étrangère, et on voit avec raison, dans le symbolisme profondément suggestif des monuments, surtout des édifices religieux, la plus haute expression du génie d'un peuple et des aspirations d'une époque. Cela montre combien le côté intellectuel domine la matière dans l'œuvre architecturale.

Quant à l'impossibilité d'une sanction par la saisie, on remarquera que l'existence du délit n'en saurait être moins évidente (1).

Enfin, le silence constaté jadis, chez les architectes (2), a fait place, depuis, à de nombreux procès en contrefaçon, ce qui prouve du même coup que le dommage existe et qu'on en a conscience. On sait que l'usage actuel souvent transforme les architectes en entrepreneurs et les amène à construire, sur des terrains à vendre, des chalets de divers modèles établis par séries, modèles qu'un concurrent peut utiliser à son profit en élevant dans le voisinage des premiers des chalets identiques. Mais il est encore d'autre cas où l'exploitation, par un autre que l'auteur, de reproductions (graphiques ou plastiques) d'œuvres architecturales peut le priver du bénéfice de sa création. Ainsi l'auteur d'une « restitution » d'anciens monuments d'après des données très vagues qui laissent un vaste champ à l'imagination, tels que le « Vieux Paris », le « Vieil Anvers », ou d'un plan de construction adapté à un service spécial, un sanatorium ou un observatoire par exemple, doit avoir le profit exclusif de son

(1) D'ailleurs, on peut fort bien admettre la confiscation dans certains cas ; d'abord pour toutes les reproductions par un art différent, à petite échelle, en plâtre, carton-pierre, etc., telles que les reproductions minuscules d'édifices vendues comme presse-papier. Pour les reproductions en grand, la sanction consistera dans les dommages-intérêts.

(2) CALMELS, p. 89.

travail qui réunit les caractères de l'invention artistique et de la nouveauté.

Pratiquement, on peut reconnaître que la majorité des œuvres d'architecture sont sans nouveauté (1) ; mais leur auteur, dans cette hypothèse, précisément parce qu'il a tout puisé dans le domaine public, ne pourra revendiquer un monopole quelconque ; par là, tombe le prétendu danger économique relatif au monopole en matière d'habitations. Les constructions de ce genre échappent, en effet, par leur nature, à toute revendication éventuelle du droit d'auteur. Ce sont seulement les édifices particuliers ayant un style spécial, telle qu'une chapelle, un hôtel-de-ville, certains hôtels privés, une villa originale, une construction comme la tour Eiffel, qui auront lieu d'être protégés, et nul ne pourra se plaindre de voir leur auteur se réserver la faculté de les reproduire (2). Le droit portera donc non sur les constructions usuelles élevées sur un plan banal, mais sur les *monuments* qui, par leur but, leur forme, présentent un caractère individuel. On ne peut exiger, sans doute, la nouveauté absolue, mais seulement une combinaison originale d'éléments architecturaux (3).

Notons, en terminant, que l'architecte est doublement protégé : 1° Au point de vue *plastique*, pour tout relief ; 2° Au point de vue *graphique*, pour ses plans.

1° *Reproduction plastique* (4). La construction identique est évidemment une contrefaçon et c'est la contrefaçon la plus choquante des deux, sinon la plus dommageable ; elle

(1) POUILLET, n° 97.

(2) *Fourvière* : 30 avril 1855. *D.* 57, 2, 28 ; — *Tour Eiffel* : 18 avril 1899, *Ann.* 92, 215 ; — *Vieil Anvers* : 5 juillet 1894. *Ann.* 95, 33.

(3) Anvers, 25 octobre 1893, *Ann.* 95, p. 35.

(4) RENDU, p. 466.

aboutit, en effet, à procurer à un autre la jouissance d'un objet identique à celui qui a été exécuté matériellement sous forme d'édifice.

2° *Reproduction graphique* par un art du dessin. Il faut admettre qu'elle est tantôt illicite, et tantôt innocente.

a). La *reproduction technique* suppose un tracé du plan total du monument, ou une copie de ce plan, avec les indications suffisantes pour le construire; cette reproduction en élévation, coupes verticales et horizontales, est aussi bien interdite pour la levée qui en serait faite d'après nature, que pour le calque direct sur les plans de l'auteur, le résultat étant le même dans les deux cas. Le dommage est ici d'autant plus grand que la contrefaçon pourra se faire d'une manière à la fois plus facile et plus étendue par la diffusion des plans reproduits.

b). La *reproduction pittoresque* ne présente plus les mêmes inconvénients. Il faut même ici écarter la théorie de la contrefaçon. Le monument une fois élevé est incorporé à la nature et fait partie du paysage. On ne saurait empêcher un peintre ou un photographe de le noter comme les autres objets en vue, en le faisant figurer dans son cadre ordinaire⁽¹⁾. Interdire cette reproduction, ce serait entraver inutilement la liberté de l'art.

On ne peut pas, d'ailleurs, voir, dans une telle représentation, une reproduction nuisible à l'auteur, tant que le monument n'est que partie accessoire dans un tableau d'ensemble.

Si, toutefois, dans une photographie notamment, l'édifice occupait une place prépondérante, et surtout s'il était isolé, la reproduction devenant un véritable *fac-simile* et un moyen

(1) C. de Paris, 5 juin 1855, *Gaz. Trib.*, 6 juin 1855.

de procurer au public la jouissance particulière de l'œuvre, l'architecte pourrait, à bon droit, interdire les représentations de son édifice, d'autant plus que, dans certains cas, celui d'une exposition payante, par exemple, ou d'une mise en vente de reproductions, il serait privé, par le fait, du profit légitime qu'il pouvait réaliser en vendant lui-même des photographies de son œuvre (1).

III. CRÉATIONS DE FANTAISIE : ARTICLES DE MODE.

Les créations de la mode, qui visent à plaire par le charme de la nouveauté et de l'originalité et exigent de la part de leurs auteurs un véritable sens esthétique, devraient, semble-t-il, être protégées à titre d'œuvre d'art.

On s'est pourtant ingénié à établir une distinction subtile pour refuser à ces créations la protection artistique. Pour nous, il y a une étroite affinité entre celles-ci et les œuvres d'art proprement dites. Sans parler des multiples emprunts que les articles de modes, les accessoires de toilette, font journellement aux beaux-arts, en vulgarisant quelques-unes de leurs productions les plus populaires, on peut dire que

(1) V. DEMANGE, p. 36; — LAPORTERIE, p. 210; — *Liège*, 28 juillet 1884, *Ann.* 84, 314; — *Bruxelles*, 5 juillet 1894, *Ann.* 95, 33.

Droit comparé. — A l'étranger, plusieurs lois admettent à la protection non seulement les plans, mais les œuvres architecturales elles-mêmes. Parmi les plus récentes, citons celles du Brésil (1^{er} août 1898). Au contraire, la loi autrichienne du 26 décembre 1895 excepte ces œuvres de la protection (art. 4). Dans les conventions conclues entre la France et plusieurs pays étrangers, les œuvres d'architecture sont garanties. Il en est ainsi dans la convention avec Costa-Rica (1896). Le protocole de clôture de l'Union de Berne stipule que « dans les pays de l'Union où la protection est accordée non seulement aux plans d'architecture, mais encore aux œuvres d'architecture elles-mêmes, ces œuvres sont admises au bénéfice des dispositions de la convention.

les manifestations de l'art et de la mode puisent leurs principes dans une source commune : l'idée du beau, bien ou mal comprise, et qu'elles subissent l'influence du temps et des mœurs dont elles réfléchissent les besoins, les sentiments et les aspirations.

Si les créations de la mode sont plus instables, et surtout d'une portée sociale beaucoup plus humble que celles de la peinture décorative, par exemple, elles ont un but analogue : mettre un peu de charme et de cachet individuel dans les vulgarités de la vie, de la distinction dans le vêtement, du style dans le mobilier. Y a-t-il plus de mérite, plus de travail créateur pour le peintre qui trace sur le papier le dessin d'un costume enrichi de broderies, que pour le couturier, la modiste, qui imaginent et exécutent, en dehors de tout plan graphique, une forme nouvelle de tel ou tel objet de parure et qui, par une ingénieuse disposition des lignes et des couleurs, par des fleurs habilement groupées, donnent de l'agrément à ce qui, sans eux, ne serait qu'un habillement banal et dépourvu de caractère ?

On repousse toute protection pour les articles de mode, en alléguant que cette protection serait inutile, les variations capricieuses du goût public ne permettant pas de revendiquer longuement la propriété d'une création. Mais, qu'importe, au point de vue juridique, la durée plus ou moins longue de la vogue pour une production ? Il s'agit simplement de savoir s'il y a une création du domaine de l'art, et l'affirmative ne devrait pas faire doute.

Mais comment l'inventeur d'un objet de modes, d'une nature artistique, s'assurera-t-il un moyen de prouver l'antériorité de sa création à l'encontre des plagiaires ? L'œuvre d'art, en général, est protégée sans condition de formalités. Ici, toutefois, pour éviter toute contestation, il sera prudent de recourir, soit au dépôt organisé pour les

gravures par la loi sur la presse, soit à celui de la loi de 1806 sur les dessins de fabrique, puisque, comme nous l'avons vu plus haut, le caractère artistique d'une invention ne doit pas la priver de la protection industrielle, quand les conditions de celle-ci se trouveront remplies (1).

IV. ART DES JARDINS.

Le dessinateur de jardins qui, dans la composition des massifs de verdure, la disposition des allées déploie souvent un réel talent, peut-il revendiquer pour ses créations le droit d'auteur? La solution de la question ne saurait être douteuse, car il y a souvent plus de personnalité, de travail créateur, dans l'art d'un Le Nôtre que dans celui d'un peintre d'après nature. Aussi admettons-nous, après plusieurs auteurs (2) le bénéfice de la loi de 1793, non seulement pour les plans et dessins, mais aussi pour le jardin lui-même, dans tous les cas, appréciés par le juge, où il y a eu réellement création.

V. COMPOSITIONS SCÉNIQUES.

On peut ranger sous cette dénomination toutes les figures en relief exprimant des idées par des sensations visuelles dans lesquelles des êtres animés jouent un rôle, soit avec l'immobilité des œuvres d'art ordinaires, *tableaux vivants*, soit avec

(1) PHILIPPON, n° 33. — « Il faut au moins autant d'art, dit Philippon, pour inventer des formes de confection ou de parure, et pour marier harmonieusement les couleurs et les dessins des étoffes qu'on emploie, qu'il en faut pour composer de vulgaires papiers de tenture. Nous croyons, notamment, qu'un directeur de théâtre qui commanderait à Grévin les costumes dont il a besoin pour monter un opéra ou une féerie, pourrait très légitimement se prétendre propriétaire du dessin de ces costumes ». — V. aussi DUCREUX, p. 74. — *Contrà*, Seine, 23 mai 1877, *Ann.* 71, 81.

(2) RENOUD, t. II, p. 81 ; — LAPORTERIE, p. 212.

l'illusion que peut ajouter le mouvement. L'inventeur de ces combinaisons qui s'adressent à des spectateurs, mais que le dessin ou la photographie peut enregistrer, a-t-il quelque droit d'en revendiquer la propriété exclusive ? La question semble définitivement tranchée dans le sens de l'affirmative par la jurisprudence française et par un bon nombre de lois étrangères ou de conventions internationales. (1)

Nous ne parlons pas, bien entendu, des décors de théâtre qui rentrent, comme toute peinture, dans les arts graphiques. Il ne s'agit que des figures en relief animées, comme on les rencontre dans les poses plastiques, les tableaux vivants, la mise en scène, les trucs de théâtre, les jeux de lumières, les pantomimes, les créations chorégraphiques. Toutes ces compositions tendent, tantôt par une représentation immuable, tantôt par une succession d'effets, à charmer le regard et à provoquer un sentiment artistique. Cette recherche voulue d'une impression esthétique, les assimile aux œuvres d'art, et on les reconnaît, comme les œuvres d'art, susceptibles d'expression et d'originalité. On peut même dire que leur principal mérite réside dans ces deux qualités. Qu'on n'objecte pas l'inutilité de la protection. La reproduction dommageable peut, en effet, se produire sous deux formes : la représentation identique et la reproduction graphique, par photographie simple ou stéréoscopique et surtout, depuis quelques années, à l'aide du *cinématographe*.

La merveilleuse faculté dont jouit cet appareil de relever une multitude d'images successives permet, en effet, de reconstituer avec une exactitude absolue la série complète des mouvements. On ne peut donc refuser à l'auteur de ces compositions scéniques, le droit de se réserver toute

(1) POUILLET, n° 109 ; — VAUNOIS, p. 231.

exploitation directe ou indirecte de son œuvre. La jurisprudence s'est prononcé dans ce sens en faveur des *pas de ballet* (1), des *misés en scène* comprenant l'habillement et le groupement des personnages (2), des *trucs de féerie* (3) et des *costumes originaux* (4). Elle ne saurait décider autrement pour une scène arrangée pour le cinématographe (5).

SECTION II. — Conditions relatives à l'artiste

§ 1^{er}. — Qui peut être considéré légalement comme auteur d'une œuvre artistique

SENS LÉGAL DU MOT AUTEUR.

« L'auteur, dit Rendu, est celui qui, par ses propres efforts ou ceux qu'il dirige, donne naissance à une production nouvelle » (6).

L'auteur n'est pas forcément le propriétaire de la production ; les qualités d'auteur et de propriétaire sont parfois

(1) Seine, 11 juillet 1862. *Ann.* 63, 234 ; — Rouen, 2 novembre 1873, *Ann.* 77, 211.

(2) Paris, 30 décembre 1898, *Ann.* 99, 184.

(3) Paris, 28 janvier 1860, *Ann.* 60, 66.

(4) Paris, 26 avril 1898, *Gaz. Pal.*, 98, 697 (Bruant).

(5) *Droit comparé*. — Plusieurs lois étrangères citent des œuvres chorégraphiques parmi les productions protégées : la loi italienne (1882), la loi autrichienne, la convention entre la France et Costa-Rica, la convention de Montevideo, etc. En Angleterre, la loi 5 et 6 Victoria protège les effets scéniques.

(6) RENDU, p. 359.

séparées. On le verra plus loin. Ce qui est certain, c'est que « le mot auteur, dans le sens de la loi de 1793, est opposé au mot copiste » (1). C'est tout ce qu'on peut déduire de la loi, car elle n'a pas donné de définition du mot « auteur ».

« Aussi, dit Blanc (2), profitant de l'élasticité du texte, l'amour-propre de l'auteur et l'avidité des contrefacteurs ont essayé, l'un de l'étendre au delà des limites légales, l'autre de le resserrer dans des bornes étroites. C'est entre ces deux intérêts opposés que s'est placée la jurisprudence, pour interroger l'esprit de la loi et déterminer à qui la législation a voulu attribuer le droit de propriété. »

QUI PEUT ÊTRE AUTEUR ?

La loi ne fixe pas de conditions relativement à l'aptitude à être *auteur*. Cette aptitude dépend des faits et non de la loi. « L'état et la capacité civile de l'auteur sont indifférents à la naissance du privilège » (3). Il n'y a donc pas de condition de nationalité, ni d'âge, ni de sexe.

Tout Français, d'abord, peut être auteur. La propriété artistique « appartient aux femmes mariées, aux mineurs, aux interdits, aux faillis, par cela seul qu'ils sont auteurs, sauf l'application du droit commun, quant à la gestion et à la disposition des biens des personnes incapables » (4).

Les incapables peuvent donc, dans la mesure que comporte, pour certains d'entre eux, le régime établi légalement touchant la garde de leur personne, *exécuter*, en toute liberté,

(1) CALMELS, p. 134.

(2) BLANC, p. 27.

(3) I e SENNE, p. 121.

(4) RENDU, p. 362; — V. RENOARD, t. II, nos 91, 92, 93; — POUILLET, nos 201, 259, 262.

des œuvres d'art. Ce n'est qu'au moment de l'*exploitation* qu'ils relèvent des dispositions restrictives édictées spécialement par la loi qui réglemente l'exercice de leurs droits. Ainsi, la femme mariée peut, pour assurer son existence, employer ses talents artistiques, par exemple, en travaillant dans une manufacture de porcelaine, en donnant des leçons de peinture; cela n'est pas douteux (1).

Mais ce que nous disons de l'exécution de l'œuvre ne sera pas toujours vrai de sa publication, car le législateur peut avoir des raisons de ne pas laisser à un incapable l'exercice personnel du droit d'exploitation.

L'étranger lui-même peut être auteur protégé en France, le droit de propriété artistique n'étant pas un « droit civil ». L'art. 40 du décret de 1810, en effet, porte : « Les auteurs, soit nationaux, soit étrangers, peuvent céder leurs droits » (2).

L'œuvre d'art ne peut, évidemment, avoir pour auteur qu'une personne physique, ou plusieurs personnes physiques, dans le cas de collaboration. Mais une personne morale, comme l'Etat ou une académie, joue souvent le rôle de propriétaire d'une œuvre d'art et de cessionnaire du droit d'auteur (3).

ACQUISITION DE LA QUALITÉ D'AUTEUR

C'est la création qui détermine l'auteur, et non l'exécution. Il y a donc parfois un auteur apparent et un auteur

1) Cass. 6 août 78, *Ann.*, 78, p. 208; — V. I E SENNE, *Ann.* 55, 166.

(2) V. ANCILLON, p. 253; — NION, p. 98; — RENDU, p. 360; — BLANC, p. 41.

(3) Une personne morale peut, notamment, faire une commande en vertu de laquelle elle sera, dès l'origine, substituée dans la propriété à l'artiste; mais c'est, en réalité, toujours dans la personne de

réel, puisqu'on peut être auteur sans exécuter personnellement sa composition. La conception et l'exécution sont, en effet, tantôt réunies, et tantôt séparées. La qualité d'auteur doit donc être attribuée : 1^o à celui qui conçoit et exécute l'œuvre sans le concours d'autrui ; 2^o à celui qui conçoit seulement l'œuvre et la fait exécuter par d'autres en donnant ses instructions ou ses esquisses. Alors, celui qui exécute l'œuvre n'est que l'auteur apparent et non l'auteur réel.

Il ne faut pas confondre l'artiste qui travaille sur commande à une *création* artistique, et celui qui travaille à l'*exécution* d'une œuvre déjà créée par un autre. Le premier est auteur, parce qu'il tire de son propre fonds la forme qui doit répondre au sujet proposé. Le second n'est qu'un auxiliaire de l'auteur, sous les ordres directs duquel il s'emploie à reproduire des formes arrêtées par celui-ci.

En matière de photographie, on considère comme auteur « celui sous le nom duquel paraît la photographie, sans qu'il y ait à s'inquiéter des tiers qui, dans l'atelier, lui ont prêté un concours plus ou moins complet » (1). Cette présomption s'impose, pour des raisons d'intérêt pratique, toutes les fois que la preuve n'est pas faite d'une collaboration effective. Cela est bon à dire, parce que souvent plusieurs personnes différentes pourraient, en photographie, prétendre au titre d'auteur. Il paraît utile de distinguer, à cet égard, deux situations :

1^o Le *photographe amateur*. — S'il fait lui-même toutes les opérations, nulle difficulté ; mais, même s'il se contente

celui-ci que le droit sera né, sauf à passer immédiatement à un acquéreur, en vertu d'un accord préalable.

(1) SAUVEL, ch. IV.

de prendre la vue et de faire exécuter le tirage par un professionnel, on ne devra pas hésiter à lui maintenir le droit d'auteur, bien que la part la plus grande du travail d'exécution semble fournie par celui auquel il a confié le soin de reproduire l'image. C'est, en effet, l'amateur qui a fourni la *composition*, en tant qu'il a choisi le sujet, le moment et le temps de pose.

2° *Le photographe professionnel.*— Ce dernier qu'on voit souvent entouré d'un grand nombre d'aides, se contente le plus ordinairement de donner la pose et de prendre l'image. De prime abord, il n'a aucune part active dans la production du cliché : ce sont ses subordonnés qui accomplissent toutes les manipulations. On n'en doit pas moins réserver à lui seul le titre d'auteur. Il ne faut point que, sur de vaines apparences, des employés, et particulièrement les retoucheurs, puissent revendiquer le titre de collaborateurs. Puisque ces auxiliaires ne contribuent pas à la création proprement dite, nous devons les assimiler aux praticiens et aux élèves du sculpteur, qui accomplissent souvent presque tout le travail d'exécution, tandis que leur maître seul est légitimement considéré comme auteur.

COLLABORATION.— Toutes les fois que plusieurs personnes concourent à la production d'une œuvre d'art, il peut y avoir lieu de rechercher quel est l'auteur unique ou s'il y a plusieurs auteurs. Deux cas se présentent :

1° *Collaboration véritable.* — Elle suppose la pluralité des auteurs. Chaque collaborateur ayant le même droit participe également à tous les avantages. Quant à la durée du monopole, en tant qu'il dépend de la vie de l'auteur, la qualité d'auteur appartenant indivisiblement à chacun des collaborateurs, la mort de l'un d'eux laisse subsister cette

qualité intégralement dans la personne de ceux qui survivent, de sorte que la durée du monopole sera liée à la vie seulement du dernier survivant. Le collaborateur peut toujours faire reconnaître sa qualité par les tribunaux.

2^o *Collaboration secondaire* ou improprement dite. Celui qu'on appelle quelquefois improprement collaborateur, et qui travaille simplement sous la direction de l'auteur véritable, sans avoir participé à la création intellectuelle, n'a aucune part à la qualité d'auteur (1).

ŒUVRES ANONYMES. — L'auteur n'est pas obligé de se faire connaître ni de signer son œuvre. « La raison, dit Blanc, se refuse à imposer à un auteur l'obligation de signer une production qu'il peut avoir intérêt à ne pas signer » (2). Mais s'il veut exercer son droit, il devra bien se manifester.

Le cessionnaire du droit n'est pas tenu de faire connaître le nom de l'auteur, tant que cela n'est point nécessaire pour prouver l'existence du droit ; mais la durée du droit dépendra toujours de la vie de l'auteur et non de celle du cessionnaire, s'il est prouvé que le titulaire actuel du droit n'est pas l'auteur.

Preuve de la qualité d'auteur. — La qualité d'auteur se prouve d'après les règles du droit commun, et la présomption qu'un ouvrage a pour auteur celui qui l'a signé peut être combattue par la preuve contraire (3).

(1) RENOUARD, t. II, n^o 101 ; — RENDU, p. 365 ; — *Projet Philippon*, art. 26 : « Le propriétaire d'un établissement industriel ou de commerce sera, sauf convention contraire, considéré comme l'auteur des dessins ou modèles créés par les dessinateurs, peintres, sculpteurs ou modeleurs travaillant pour cet établissement ».

(2) BLANC, p. 33.

(3) J. CLUNET, 1888, p. 840. — En Belgique, les prérogatives de

§ 2. — Droits et devoirs de l'artiste dans l'exécution de l'œuvre.

La liberté de l'artiste dans l'exécution d'une œuvre d'art que son intelligence a conçue, est limitée par certains devoirs : il ne peut pas prétendre à un droit privatif sur des types qui sont dans le domaine public, mais seulement sur la reproduction personnelle qu'il en a faite, et il ne peut pas exécuter une œuvre au préjudice soit d'un droit de propriété artistique légitimement acquis à un autre, soit, plus généralement, au préjudice d'un droit quelconque d'autrui et des droits généraux de la Société.

I. — NON-APPROPRIATION DES TYPES DANS LE DOMAINE PUBLIC

On peut appliquer cette dénomination aux sujets pris dans la nature directement et à ceux qui, ayant été créés et exécutés par un artiste quelconque, sont tombés depuis dans l'usage commun ou le *domaine public*, au point de vue des reproductions qu'on en voudrait faire.

En pareil cas, l'exécution nouvelle de l'œuvre constitue la copie d'un original que tout le monde peut reproduire. Mais le devoir du reproducteur est de respecter le droit du public, c'est-à-dire de ne pas prétendre à un droit exclusif de faire cette reproduction, tandis que le devoir du public est de respecter la propriété de l'auteur sur ce qu'il y a de personnel dans sa copie.

l'auteur sont attribuées à l'éditeur pour les œuvres anonymes et pseudonymes, jusqu'à ce que le véritable auteur se soit manifesté (art. 2). Le même principe est admis par l'art. 11 de la convention de Berne.

Remarquons, à ce propos, que l'œuvre *tombée dans le domaine public* ne se confond nullement avec l'œuvre *appartenant au domaine public* de l'Etat.

Comme on le verra plus loin, l'Etat peut être propriétaire d'une œuvre d'art incorporée dans son *domaine public*, sans que cette œuvre soit nécessairement tombée dans le domaine public, au point de vue du droit de reproduction.

Il y a lieu maintenant d'examiner certains cas particuliers :

a). — *Modèles empruntés à la nature*. — La nature pose pour tout le monde et l'artiste peut emprunter ses modèles aux êtres animés comme aux choses, pourvu qu'il n'y ait pas de prohibition formelle du propriétaire (1).

b). — *Monuments*. — La reproduction des monuments publics est considérée comme permise. Certaines législations étrangères s'expliquent même formellement dans ce sens (loi autrichienne, loi italienne). En effet, le monument public semble bien abandonné à l'usage commun, sauf les réserves à faire au sujet des collections publiques qu'il peut contenir (2).

(1) Paris, 29 juillet 1898, *Ann.*, 1898, 133. — Ainsi deux sculpteurs peuvent s'approprier séparément la représentation d'un éléphant, d'après l'étude d'un même modèle pris dans la nature, la manière personnelle d'interpréter un modèle commun appartenant seule à chaque artiste. Les deux œuvres seront considérées comme suffisamment originales si, malgré les ressemblances inévitables, elles présentent certaines différences caractéristiques résultant de ce que l'une n'est pas la copie de l'autre. C'est ainsi que, par exemple, l'une pourra être conçue dans le style japonais, l'autre dans le style français du XVII^e siècle.

(2) CALMELS, p. 650, — POUILLET, n^o 578 ; — Seine, 4 janv. 1897, *Gaz. Trib.*, 7 janvier 1897.

c). *Scènes de la vie publique*. — On doit aussi admettre la libre représentation des cérémonies ou événements publics, comme faisant partie du domaine commun. Rappelons que les scènes de théâtre, les ballets, etc., étant susceptibles de propriété artistique, au profit de celui qui en a inventé la composition, un artiste ne peut les reproduire sous prétexte d'une assimilation possible avec les cérémonies publiques. La jurisprudence repousse, à bon droit, cette assimilation (1).

Principes relatifs aux œuvres dont le sujet est identique

Il arrive fréquemment que plusieurs artistes entreprennent de traiter séparément ou successivement le même sujet. Ils devront prudemment, dans l'exécution, écarter autant que possible tout ce qui pourrait faire supposer que leur travail n'est qu'un emprunt au travail d'autrui. L'accusation de plagiat ou même de contrefaçon est trop facile dans ce cas, en raison des ressemblances inévitables (2).

Deux cas peuvent se présenter :

1^o *Exécution par le même art*. — Par exemple, deux dessinateurs relèvent le même point de vue. La personnalité de chaque production sera particulièrement délicate à apprécier, et il faudra souvent s'ingénier pour découvrir les nuances qui distinguent une œuvre de l'autre. On ne pourra parfois s'assurer qu'il n'y a pas eu contrefaçon qu'en examinant de très près certains détails d'exécution, etc. (3).

(1) C. de Paris, 30 décembre 1898 (Photo-programme), *Ann.* 99, p. 184.

(2) V. BLANC, p. 259. Ainsi, pour les cartes de géographie, les plans qui visent le même lieu, les reproductions des mêmes mouvements, ou même la représentation d'un même événement, on comprend que, par la force des choses, il y aura facilement des apparences de contrefaçon du côté de l'œuvre exécutée la dernière.

(3) RENDU, p. 458.

2° *Exécution par un art différent*. — Si on suppose, par exemple, un peintre et un sculpteur exécutant un portrait, il y aura beaucoup plus de chances pour que l'une des deux œuvres ne soit pas une copie de l'autre. Mais il peut en être tout autrement si les deux artistes sont, l'un peintre et l'autre graveur. La gravure sera une contrefaçon, si elle a été prise sur le tableau et non sur le modèle, ce qui sera souvent d'une constatation difficile.

De ce qu'une œuvre n'est pas susceptible de contrefaçon, parce qu'elle n'est pas susceptible de propriété artistique, il n'en résulte pas que le propriétaire d'un objet d'art de ce genre ne puisse pas se plaindre d'une reproduction exécutée sur l'*exemplaire* qu'il possède, car, en agissant ainsi, on a pu lui causer un dommage (1).

II. — RESPECT DE LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE ACQUISE A AUTRUI.

L'artiste qui entreprend une œuvre ne doit pas empiéter sur les droits légalement acquis à un autre artiste ou à ses ayants-cause, ou sur les droits nés en sa personne par l'effet d'une précédente création, mais transmis par lui à un nouveau titulaire. Ainsi, l'artiste doit respecter la propriété artistique : 1° A l'égard des œuvres d'autrui ; 2° A l'égard de ses œuvres personnelles dont la propriété est entre les mains d'autrui.

1° Œuvres d'autrui

Ecartons, tout d'abord, le cas d'une contrefaçon grossière et brutale, puisque nous supposons que l'artiste veut réaliser une œuvre licite et protégeable. Mais, en dehors même de

(1) Paris, 26 mai 55, *Ann.* 55, 81.

la reproduction complète et servile, il peut y avoir des emprunts partiels qui soient défendus, et il est nécessaire de préciser les droits de l'artiste touchant l'œuvre d'autrui, relativement à certains points sur lesquels on peut avoir des incertitudes.

L'artiste qu'environne, de toute part, une civilisation très complexe, a sans cesse devant les yeux une foule d'œuvres qui sollicitent son regard ; il est fatalement entraîné à en subir l'influence, et peut même, involontairement, s'assimiler certaines impressions qu'il traduit ensuite comme si elles lui étaient personnelles. En réalité, toutes les œuvres d'art ont, à un degré plus ou moins prononcé, emprunté quelque chose de leur inspiration à d'autres œuvres, il n'est donc pas possible d'empêcher absolument cette communication de biens intellectuels, mais on doit se demander dans quelles limites on peut profiter légalement des œuvres déjà créées. Examinons donc divers modes d'utilisation possible de l'œuvre d'autrui :

1. *Profit retiré au point de vue de l'inspiration.* — « On pourrait, dit Calmels (1), poser comme principe qu'il est permis de tirer des créations d'autrui tous les avantages qui ne peuvent être l'objet d'aucune spéculation, d'aucun commerce. Ce sont là des profits qui n'ont pas de valeur appréciable et qui ne causent au propriétaire aucun préjudice. C'est ainsi que, par la contemplation artistique, le goût se forme, l'intelligence se développe et s'enrichit de nouvelles connaissances... Je puis donc me servir des créations d'autrui sans autorisation, toutes les fois qu'il n'y a pas reproduction proprement dite ».

Ce premier degré de l'utilisation de l'œuvre d'autrui pour

(1) CALMELS, p. 608.

sa propre formation artistique et pour y puiser une sorte de suggestion, est incontestablement très loyal.

2. *Imitation*. — L'artiste peut encore, sans être nullement répréhensible, *imiter* l'œuvre d'autrui, à condition d'introduire dans sa production une nouveauté suffisante. Sans doute, il perdra ainsi en originalité et en indépendance, il pourra même être traité quelquefois de plagiaire. Mais si, « en empruntant à autrui une partie de ses idées et même de la forme qu'il leur donne, il n'est pas allé jusqu'à une similitude assez exacte pour qu'il y ait une atteinte dommageable » (1), il restera inattaquable au point de vue légal. Certaines branches de l'art comportent même une imitation nécessaire : l'architecture, par exemple, en ce sens qu'on ne peut pas bâtir d'une manière entièrement nouvelle. L'imitation qui n'est pas servile est licite (2).

3. *Copie conforme*. — Celle-ci est interdite, car l'artiste peut s'inspirer du sujet d'autrui, mais non le reproduire identiquement. Si des ressemblances sont permises, il doit y avoir un caractère différent dans l'œuvre nouvelle. Des variantes d'ordre secondaire, ne changeant pas l'aspect général, sont insuffisantes (3). Une reproduction partielle, mais conforme pour la partie copiée, peut constituer une violation du droit de propriété. « Il peut y avoir, dit Rendu, usurpation par suite de reproduction partielle aussi bien que de reproduction totale, abstraction faite de la dimension

(1) BLANC, 173.

(2) La loi allemande autorise sous le nom de « *freie Benutzung* » (libre utilisation), le fait de mettre librement à profit une œuvre d'art pour produire une œuvre nouvelle (V. MORILLOT, p. 5).

(3) Seine, 22 juillet 90 et, C. de Paris, 16 novembre 93, *Ann.* 94, p. 62 et 67.

de l'œuvre » (1). La copie meilleure que l'original et la copie mal faite sont également des usurpations. Il en serait ainsi dans le cas où l'artiste transporterait une gravure de mode dans un tableau, ou ferait une photographie, même mauvaise, d'une statue (2).

4. *Copie d'étude.* — Les nécessités de l'instruction artistique exigent qu'on permette à l'artiste de copier librement, en totalité ou en partie, l'œuvre d'autrui, à titre d'exercice et de documents non livrés au public, mais à la condition que ce ne soit pas dans un but de spéculation. La loi allemande, notamment (art. 6), déclare formellement licite « la copie à la main (Einzel copie) d'une œuvre des arts figuratifs, pourvu que cette copie ne soit pas destinée à être vendue ». C'est, en effet, un indispensable moyen de favoriser l'éducation des jeunes artistes et de leur permettre de s'appropriier peu à peu les procédés et les qualités des maîtres (3).

5. *Copie pour l'usage personnel.* — La reproduction, qui est complètement désintéressée dans la copie d'étude, prend une autre caractère dans la copie pour l'usage personnel. Le copiste devient alors, en somme, un concurrent pécuniaire de l'artiste original, en se dispensant ainsi d'acquérir une copie de l'œuvre. Surmouler, par exemple, sans autorisation, une sculpture prêtée par un ami, peut être considéré comme un acte délictueux, car le surmoulage ne doit pas être traité comme une copie d'étude, utile à la formation de l'artiste (4).

(1) RENDU, p. 451.

(2) V. BLANC, p. 277.

(3) POUILLET, n° 457; — MORILLOT, p. 7.

(4) GASTAMBIDE, n° 395; — POUILLET, n° 457.

L'auteur ne saurait donc être autorisé à exécuter l'œuvre dans le but simplement d'éviter les frais d'acquisition de l'original ou d'une copie, par exemple pour orner son salon, car « tous ceux, dit Laporterie, qui auront ainsi copié l'œuvre, seront satisfaits de leur copie qui ne leur coûte rien et ne songeront plus à acheter la reproduction de l'œuvre » (1).

Aussi, le professeur qui fait copier, par des élèves capables de faire concurrence à l'auteur de l'original, une œuvre privilégiée, sortirait de son droit s'il leur permettait de spéculer sur ces reproductions(2). Il devrait, à la rigueur, ne permettre que l'exécution d'études partielles ou sans valeur vénale, justifiées par le but instructif poursuivi, et par l'absence de préjudice pour celui qui a la propriété artistique de l'œuvre copiée.

6. *Transport de l'œuvre dans un art différent.* — On a prétendu, et quelques législations admettent encore, qu'il est licite de copier l'œuvre d'autrui, pourvu que ce soit au moyen d'un art différent (3); la raison donnée est l'absence prétendue de dommage, par suite de l'impossibilité de confondre les deux œuvres.

Quelques auteurs se bornent à légitimer le transport de l'œuvre d'un art graphique dans un art plastique et réciproquement, parce que ces deux branches de l'art constituent deux domaines absolument distincts : ainsi une statue pourrait fournir le sujet d'un tableau,

On ne saurait rationnellement admettre une telle solution car toute reproduction, même par un art différent, peut être

(1) LAPORTERIE, p. 123; — LE SENNE, p. 54; — V. RENDU, 464; — GASTAMBIDE, n° 393; — CALMELS, p. 649; — LAPORTERIE, p. 126.

(2) Angers, 15 janvier 1836, *Gaz. Trib.*, 21 janvier 2836.

(3) RENDU, p. 454; — BLANC, p. 545; — RENOARD, t. II, p. 88; — GASTAMBIDE, p. 392.

dommageable à l'auteur, puisqu'il est ainsi exposé à un débit plus restreint, et que son ouvrage perd le mérite de la nouveauté » (1).

Ainsi, beaucoup n'achètent pas telle médaille finement gravée parce qu'ils en possèdent une bonne photographie. Aussi est-ce avec raison que la jurisprudence repousse cette interprétation (2).

7. *Reproduction ironique ou en forme de parodie.* — Il est d'usage que pour critiquer et faire ressortir les imperfections de certaines œuvres, on en fasse une reproduction dénaturée et plus ou moins dérisoire, dans laquelle on a soin d'exagérer les défauts qu'on veut faire remarquer : Ainsi les *Salons comiques*. Dans ce cas, il y a lieu de faire exception à la règle qui transforme en contrefaçons certaines reproductions, même peu fidèles, de l'œuvre d'autrui, parce que l'intention est ici bien différente de celle du contrefacteur, et que la copie n'empiète pas sur le monopole garanti à l'original. C'est d'ailleurs une question de fait que les tribunaux pourront seuls apprécier suivant les circonstances, en examinant si la parodie de l'œuvre peut constituer autre chose qu'une reproduction ironique, et risquerait de nuire à la vente de l'œuvre en se substituant à elle auprès des acheteurs peu avisés (3). Ainsi une peinture grossièrement faite sur un décor peut rappeler le sujet d'un tableau sans qu'il y ait contrefaçon, si cette peinture est présentée comme une critique du genre adopté par le peintre (4).

En effet, la critique et la parodie des œuvres d'art appar-

(1) Le SENNE, p. 52

(2) 20 avril 1855, 5 juin 1855, *Gaz Trib.*, 6 juin 1855.

(3) V. POUILLET, n° 513, 545.

(4) Seine, 12 juin 79, *Ann.* 79, 239.

tiennent à tout le monde, et la loi ne défend pas ces dernières contre l'appréciation plus ou moins compétente des caricaturistes, quand la parodie est évidente et que le reproducteur fantaisiste ne fait pas acte de concurrence.

2^o Œuvres personnelles devenues la propriété d'autrui.

DROIT DE RÉPÉTITION. — Il est assez difficile de formuler une règle bien nette au sujet de l'étendue du droit de répétition qui appartient à l'artiste à l'égard de ses œuvres personnelles déjà vendues. En l'absence d'un principe général applicable à tous les cas, il est bon de distinguer deux hypothèses.

1. *Répétition servile*. Copie identique, décalque, surmoulage, etc. — L'artiste n'a le droit de se répéter dans ses productions, c'est-à-dire de copier une œuvre antérieurement exécutée par lui, que si cette œuvre est restée sa propriété. Tant qu'aucune personne étrangère n'a de rapport avec son œuvre, il en est entièrement maître.

Mais dès qu'il a aliéné son droit de propriété et de reproduction, il perd le droit d'exécuter toute imitation assez approchante pour prêter à la confusion (1). Il devient, en effet, en aliénant son œuvre avec son droit d'auteur, un tiers vis-à-vis d'elle (2) et toute reproduction servile qu'il en ferait constituerait de sa part une contrefaçon, tout comme si la copie émanait d'un étranger (3).

(1) Seine, 28 mars 1896, *Ann.* 1899, 181 ; — Paris, 3 mai 1878, *Ann.* 1878, 167.

(2) V. BLANC, p. 277.

(3) Allemagne, *Reischgericht*, 9 novembre 1896, *Droit d'auteur*, 1897, 19.

2. *Répétition avec variantes manifestes.* — La règle doit être moins rigoureuse à l'égard des répétitions incomplètes, c'est-à-dire qui comportent certaines modifications d'expression, d'attributs, de poses, de costumes, suffisant à donner à l'œuvre nouvelle un caractère différent, de sorte qu'il n'y ait pas matière à confusion et, par suite, possibilité de dommage illicite à l'égard du cessionnaire de la propriété artistique.

La copie nouvelle ne pourra ainsi nuire à l'œuvre originale, ni détourner à son profit les acquéreurs, en se substituant à elle dans le commerce. Cette nouvelle interprétation du sujet est une œuvre nouvelle, et l'auteur ne s'est pas interdit ce genre de production (1).

La tolérance que nous proposons à l'égard du droit de répétition de la part d'un même artiste est assez justifiée. Plusieurs raisons en expliquent la nécessité. D'abord les *exigences de certains sujets* dont le cadre général est à peu près toujours le même. Beaucoup d'artistes spécialistes se cantonnent dans une branche de l'art, l'imagerie religieuse par exemple. Ils sont, par conséquent, amenés à traiter à peu près toujours les mêmes sujets, suivant une donnée qui ne varie guère. Les diverses images de tel ou tel saint le représentent nécessairement sous un aspect qui change peu d'une œuvre à l'autre. Dès lors, rien d'étonnant à ce qu'on voie toujours des types très voisins sortir d'un même atelier. L'acquéreur devra s'estimer satisfait si l'artiste a pu, par une légère modification, créer une œuvre qui se distingue sensiblement des précédentes.

1897, 19. — Les mêmes principes sont admis à l'étranger soit par les lois, soit par les tribunaux.

(1) Corr. Seine, 28 mars 1896, *Ann.* 1899, 162.

3. *Emploi des formes usuelles.* — Certains arts surtout, comme la sculpture, ont un domaine particulièrement restreint : un petit nombre de sujets et des modes d'expression limités par la nature des moyens dont l'artiste dispose. La statuaire, à laquelle manque la diversité des couleurs et le secours des perspectives, ne peut guère sortir de la représentation du corps humain, et même cet art n'a-t-il pas toute latitude dans ces limites, car il faut compter avec la matière qui interdit certains mouvements, et avec l'esthétique qui s'accorde mal de certaines poses. Pour être gracieux, pour se conformer aux règles de l'art, l'artiste doit se borner à un petit nombre d'attitudes et n'a, pour les diversifier, ni la ressource des accessoires, ni celle du cadre. Son œuvre isolée semblera toujours rappeler quelque silhouette déjà entrevue. Aussi, exiger du sculpteur la nouveauté absolue serait demander l'impossible, et on devra se contenter souvent de différences de détail, autrement l'art serait entravé par l'absence ordinaire de protection.

4. *Permanence du style personnel.* — Si toutes les œuvres d'une même école ont des traits de ressemblance, sans être identiques, les œuvres d'un même artiste portent avec elles le cachet de leur origine.

Ce qui fait l'originalité d'un artiste, ce qui le distingue des autres, son style en un mot, reparaît toujours dans toutes ses productions. Quelque soin qu'il prenne à les varier, il leur donne, sans le vouloir, une caractéristique uniforme, un air de famille. C'est là une répétition de style qu'on ne saurait incriminer, car l'artiste est entraîné par ses études, ses préférences ou sa fantaisie naturelle, toujours vers le même ordre d'idées, ce qui aboutit fatalement à des créations d'un même genre. Mais la similitude dans le style n'est pas la similitude dans la composition et ne cons-

titue pas la répétition. En fait ce sera une opération souvent très délicate que de rechercher si les modifications sont suffisantes pour constituer une œuvre nouvelle (1).

III. — RESPECT DE LA CONVENTION.

L'artiste a des obligations particulières dans l'exécution d'une œuvre commandée. En règle générale, il doit se conformer, dans l'exécution de cette œuvre, aux instructions qu'il a reçues. A défaut de stipulations spéciales, on appliquera par analogie les principes du Code civil sur les devis et marchés.

Illustrations d'ouvrage. — Lorsque l'artiste est chargé d'illustrer une œuvre littéraire, il prend évidemment l'engagement de suivre d'aussi près que possible le texte que son œuvre doit interpréter; mais il faut apprécier d'une manière large la faculté de choix que lui laisse son engagement : « Il jouit, en effet, pour la traduction du livre par le crayon, de la latitude indispensable à l'essor de son imagination, et il ne saurait être astreint à la reproduction servile et minutieuse de tous les détails décrits par l'écrivain » (2). Une certaine liberté lui est nécessaire, car chacun conçoit et rend à sa manière une même idée; de plus, l'artiste est mieux que personne juge de ce qu'il convient de représenter et de la façon de le rendre. On doit supposer, en général, que l'in-

(1) Ainsi le dessinateur Villette ayant livré à deux éditeurs différents deux lithographies d'apparence identique, quoique avec de légères modifications, des appréciations en sens entièrement opposés, et qui paraissaient les unes et les autres convaincantes, furent fournies par les parties en cause, pour établir d'un côté qu'il y avait répétition dommageable, et de l'autre qu'on était en présence d'une interprétation nouvelle et légitime. V. *Ann.* 1899, p. 162.

(2) Paris, 18 juin 1883, *Ann.* 85, 295.

interprétation qu'il adopte est toujours celle qu'il croit être la meilleure, et que son exécution est aussi soignée qu'il le peut; l'intérêt de sa réputation est le gage de son bon vouloir.

Portraits. — Une liberté analogue s'impose en matière de portraits. Quoique la ressemblance soit le but directement visé, et que ce but ne soit pas toujours atteint, il y a peu d'exemples, croyons-nous, de modèles réclamant des dommages-intérêts pour n'avoir pas été représentés à leur goût, ou même d'une façon suffisamment reconnaissable; on s'en est rapporté au savoir-faire de l'artiste choisi.

Livraison de la commande. — L'artiste qui accepte une commande contracte l'obligation de livrer telle œuvre dans telles conditions; tant que celle-ci n'est pas livrée, il peut la retoucher comme il veut, sans qu'on ait le droit de réclamer contre les modifications. Ce n'est qu'à la livraison que le commettant pourra juger si les conditions sont remplies et, au cas contraire, réclamer des dommages-intérêts.

De son côté, le commettant peut, tant que l'œuvre est inachevée, renoncer au traité en indemnisant l'artiste de ses frais et du bénéfice éventuel (art. 1794). Mais la mort du commettant avant l'achèvement du travail ne fait pas tomber en principe le contrat, qui continue avec ses héritiers (art. 1122) (1).

Inexécution de l'œuvre. — Que décider si l'artiste n'exécute pas la commande? Il faut distinguer si l'inexécution est volontaire ou involontaire.

(1) LE SENNE, p. 160.

1^o *Inexécution involontaire*. — Si l'artiste meurt avant l'achèvement de l'œuvre, le traité est résilié ; si les travaux commencés sont matériellement acquis au commettant, par exemple des peintures murales, qui doivent forcément rester en sa possession, la valeur devra en être payée aux héritiers de l'artiste, d'après l'estimation qui en sera faite (art. 1795, 6).

2^o *Inexécution volontaire*. — Si l'artiste manque volontairement à ses engagements, par amour-propre ou caprice, par exemple, il sera passible de dommages-intérêts pour non exécution du contrat, et s'il a déjà reçu des avances sur le prix, il devra les restituer avec les intérêts du jour du versement. Mais on ne saurait le condamner à remettre le tableau, car tant qu'il ne s'en est pas dessaisi, le droit moral le laisse souverain arbitre du sort de son œuvre qu'il peut considérer comme inachevée (1).

Dans le cas de commande de l'Etat, si l'artiste n'exécute pas en temps voulu l'œuvre, le ministre est en droit de lui retirer la commande et d'exiger le remboursement des avances. C'est la conséquence naturelle de l'inexécution, de la part de l'artiste, du contrat qu'il a passé (2). La commande faite par un particulier avec stipulation d'un délai, doit être régie par le même principe.

Lorsque l'œuvre est exécutée, l'artiste a droit au paiement, mais ce serait à lui à prouver l'existence de la commande, si elle était contestée (3).

(1) Paris, 4 juillet 1865, *Ann.* 65, 385 ; — C. de Paris, 2 décembre 1897, *Ann.* 97, 329 ; — V. LAPORTERIE, p. 556.

(2) Conseil d'Etat, 14 janv. 1865, *Ann.* 65, 196.

(3) Civ. Seine, 21 avril 1869, *Ann.* 72, 145.

IV. — DROIT DES PERSONNES REPRÉSENTÉES DANS UNE ŒUVRE D'ART.

Droits respectifs de l'artiste et du modèle en matière de portrait. — La liberté de l'art, qui permet à l'artiste de traiter le sujet qu'il lui plait, subit une restriction en matière de portrait, c'est-à-dire dans toute reproduction des traits d'une personne. Par portraits, la jurisprudence entend non seulement les tableaux « mais toutes représentations d'une personne, gravées, lithographiées ou photographiées » (1).

Il va sans dire que la question ne se pose qu'à l'égard de la représentation voulue et manifeste des traits, c'est-à-dire permettant de reconnaître la personne. Tout est subordonné, par conséquent, à l'*appréciation de la ressemblance*, ce qui est une première difficulté.

D'après un arrêt, on doit examiner, non pas si le portrait est ressemblant, mais si le peintre a eu l'intention de faire un portrait. « Il importe peu que, dans la reproduction, les traits du visage soient rigoureusement exacts, s'il est impossible de se méprendre sur la ressemblance par des signes distinctifs qui la caractérisent (2) ».

Si l'examen de l'œuvre permet de reconnaître que l'artiste a voulu représenter telle personne, malgré certaines modifications, il y aura portrait, et, par conséquent, il y aura lieu de rechercher si l'œuvre a été exécutée conformément aux principes qui gouvernent la matière (3).

La théorie adoptée par les tribunaux proclame le droit

(1) C. Paris, 18 mai 1877, *Ann.* 79, 76.

(2) Alais, 19 juin 1895, *Ann.* 96, 43.

(3) Seine, 5 décembre 1877, *Ann.* 78, 92 ; — Paris, 8 juillet 1887, *Ann.* 88, 52.

inviolable, pour chacun, de s'opposer à la reproduction publique de ses traits (1).

Quelques auteurs combattent cette doctrine au nom de la liberté de l'art (2); on peut leur répondre que l'artiste est libre de traiter tous les sujets, mais à condition qu'il ne livre pas son œuvre au public. Ce n'est, en effet, que par la publicité que l'œuvre peut être préjudiciable au modèle et violer son droit.

Base du droit du modèle. — Quel est le fondement du droit de toute personne de s'opposer à la reproduction de ses traits ?

1^{er} Système : la propriété de soi-même. — On prétend que l'homme étant libre et maître de sa personne peut empêcher la reproduction de ses traits en vertu d'un droit de propriété. Raison insuffisante, car le portraitiste ne porte pas atteinte à une propriété. Le droit du modèle sur sa personne ne subit aucune diminution par le fait du dessinateur.

II^e Système : respect de la personnalité. — C'est plutôt dans les textes relatifs à la diffamation qu'apparaît la véritable base de la faculté légale pour chacun de s'opposer à la publication de son portrait (comme conséquence de son droit à faire respecter sa personnalité). Sans doute, tant que l'œuvre reste inconnue des tiers, le fait même de l'exécution échappe à toute opposition de la part du modèle. Seule la publication fait connaître s'il y a violation de la personnalité, mais comme l'œuvre d'art est à peu près fatalement amenée à la publicité, l'artiste doit s'abstenir de toute repré-

(1) Paris, 25 mai 1867, *Ann.* 67, 247 ; Seine 1858, *Ann.* 58, 250.

(2) VAUNOIS, *Congrès d'Anvers*, 1894; — ROSMINI, *Droit d'auteur*, 1893, p. 10.

sensation susceptible éventuellement de devenir dommeable.

Consentement du modèle. — Du moment que toute personne peut interdire la reproduction publique de ses traits, l'artiste ne doit faire de portrait qu'avec le consentement du modèle. Seulement, il est des cas où ce consentement peut être présumé facilement.

Portraits originaux. — Le consentement est nécessaire, non seulement à l'égard des personnes vivantes, mais aussi des morts (1) : dans ce cas, le consentement doit être demandé aux héritiers, à la famille, en qui se prolonge en quelque sorte la personnalité du défunt : le droit d'autorisation est en effet transmissible.

Reproductions de portraits. — Un artiste ne peut copier un portrait qu'avec le consentement exprès ou tacite du modèle, indépendamment du consentement à obtenir du possesseur de l'œuvre. Réciproquement, le propriétaire d'un portrait ne peut en faire des reproductions sans le consentement de l'artiste (2). Il pourrait seulement le copier pour lui-même ou ses parents, ou, ce qui va sans dire, commander un portrait qui ne serait pas la copie de l'autre. La nécessité du consentement est absolue et le consentement donné est toujours révocable pour l'avenir. Ce droit est même d'une nature si intime et si inviolable que celui qui donne la permission de publier son image, peut, à raison de nouvelles circonstances, reprendre la permission donnée et interdire ce qu'il avait d'abord autorisé.

(1) Seine, 16 juin 1858, *Ann.* 58, 250 ; Seine, 11 novembre 1859 et 14 mars 1860, *Ann.* 1860, 168, 171.

(2) Seine 3 janvier 1893, *Ann.* 1893, p. 243.

Mais le consentement peut être tacite et il doit être présumé facilement, avons-nous dit, dans certaines circonstances. Ainsi, pour le *modèle professionnel* qui reçoit un salaire ou même pour des *acteurs* qui se laissent photographier en échange d'un certain nombre d'épreuves (1). Aussi a-t-il été jugé que, bien qu'en principe une actrice ait le droit de s'opposer à la publication de son portrait, elle n'est pas recevable à demander des dommages-intérêts si les circonstances permettent de présumer son consentement tacite (2).

L'autorisation de faire un portrait pouvant être retirée, le photographe qui aurait commencé à prendre le cliché, avec l'autorisation du modèle, pourrait fort bien, après le développement, se voir interdire le tirage des épreuves positives, le modèle ayant constaté l'incapacité de l'opérateur. Le modèle pourrait encore, après avoir consenti à poser devant un photographe qui comptait tirer parti du cliché, lui interdire d'en tirer plus d'une épreuve, ou d'en tirer pour le public. En effet, dans les habitudes actuelles de certains professionnels, l'autorisation demandée de tirer parti du cliché, vise la mise dans le commerce, sous forme de portraits-cartes ou d'albums de célébrités, etc.; le modèle peut interdire cette utilisation spéciale de son image, sauf la question d'indemnité pour le photographe à qui un dommage serait causé ainsi par l'inexécution d'un engagement. Dans certains cas, il devra même être autorisé à réclamer la *destruction du cliché*; cela a été admis pour le personnel d'un grand magasin qui avait été photographié en vue d'une publicité éventuelle. Le projet n'ayant pas abouti, il y avait lieu à la destruction des clichés, seul moyen d'empêcher

(1) Paris, 6 mai, 1897, *Ann.* 97, p. 147.

(2) Civ. Seine, 27 av., 1860, *Ann.* 60, 174.

l'usage illicite d'un consentement provisoire, dont la cause avait disparu (1).

Une exception, à la règle de la nécessité du consentement doit être admise à l'égard des *personnalités* qui, par leur condition, appartiennent, en quelque sorte, à la publicité et à l'histoire de leur temps. Il y a des personnes publiques qu'on peut représenter sans leur permission, parce que leur rôle dans la société les soumet aux regards de tous.

On peut classer, dans cette catégorie, toutes les individualités qui, à un titre quelconque, relèvent de l'opinion et sont mêlées, par leur fait, aux événements publics, étant sorties volontairement du cercle de la vie intime : tels sont les hommes politiques, les souverains et chefs d'Etat, les orateurs, les artistes, les écrivains (2). Dès qu'ils appartiennent en quelque sorte au domaine public de l'histoire, ils appartiennent à l'appréciation et, jusqu'à un certain point, à la curiosité de chacun. Ainsi, le dessinateur d'un journal illustré pourra, sans autorisation, tracer l'image des principaux acteurs d'un débat politique ou d'un procès criminel, et les personnes représentées, même enlaidies par un crayon malhabile, n'auront nul droit à réclamer si le dessin est, du reste, fait de bonne foi (3).

Caricature. — Non seulement l'artiste est libre de reproduire au naturel les traits de certaines personnes, mais il peut encore travestir volontairement leur portrait par la caricature, ou charge, qui exagère les imperfections et les caractéristiques dominantes de la physionomie : les hommes

(1) Civ. Seine, 30 av., 1896, *Ann.* 97, p. 137. V. aussi DAVANNE.

(2) Aux Etats-Unis, le droit aux traits est présumé abandonné par les hommes d'Etat, artistes, inventeurs. C. Fédérale de Boston, 19 nov. 1894, *Droit d'auteur*, 1895.

(3) Paris, nov. 83, aff. Gyp, *Gaz. Trib.*, 7 nov. 83.

célèbres sont tous tributaires de la caricature. Nous n'en dirions pas autant des simples personnes privées.

L'œuvre devient cependant illicite lorsque le travestissement est mêlé d'intention malveillante ou diffamatoire, procédant d'une pensée de dénigrement, de rancune ou de vengeance : la personne en cause peut alors porter plainte du chef de diffamation (1).

Peinture d'histoire. — Quiconque a figuré dans un événement public, dans un fait historique, relève du peintre comme de l'historien. Dans l'exécution de son œuvre, l'artiste a le même devoir que l'écrivain : représenter les faits tels qu'ils se sont passés, tels du moins que les documents existants, et son appréciation personnelle lui permettent de se les figurer. Il peut arriver que la peinture de certains faits rappelle des souvenirs désagréables ou même déshonorants pour les personnes représentées ; qu'une photographie montre, par exemple, un homme politique républicain causant amicalement avec une personnalité royaliste. Mais si l'artiste est impartial, si les faits ne sont pas dénaturés, nul n'a le droit de protester contre l'œuvre retraçant avec sincérité un événement important ou non, mais historique.

Ainsi il a été jugé (2) qu'une personne n'a pas le droit de se faire rayer d'une photographie dans laquelle elle figure au milieu d'un groupe, pas plus qu'un des personnages peints par David ou Horace Vernet n'aurait pu se plaindre de figurer dans la représentation d'une cérémonie officielle ou d'une bataille. L'artiste ne peut être pris à partie que

(1) Civ. Seine, 20 juin 1884, *Ann.* 88, p. 280. — Reims, 10 novembre 1827, *Gaz. trib.*, 18 novembre 1827.

(2) Paris, 17 avril 1858, *Ann.* 58, 354.

s'il altère méchamment, avec mauvaise foi, la réalité et le caractère des faits ou événements, et par là compromet injustement la réputation de ceux qu'il a mis en scène. Souvent il y aura simplement taquinerie malicieuse, sans qu'il y ait lieu à réclamation en justice.

Photographie. — La photographie n'est, en somme, que la représentation rigoureusement exacte et impitoyable de la réalité. C'est de l'histoire gravée par le soleil. Il semble donc logique d'admettre, pour le photographe, le droit de braquer son objectif sur toutes les scènes publiques dans leur ensemble, y compris les personnes qui y figurent⁽¹⁾ ; quiconque vit et se mêle à l'existence extérieure, appartient au paysage qu'il anime, et le photographe use de son droit en le fixant dans la place qu'il y occupe. Il serait d'ailleurs difficile d'empêcher pratiquement le photographe de saisir tout ce qu'il voit ; l'appareil instantané est aussi rapide que l'œil, et partout où pénètre le regard, le photographe a la faculté de faire intervenir son appareil. Comme on l'a fait remarquer, la photographie instantanée peut être indiscreète, très gênante dans certains cas, par exemple pour des baigneurs sur la plage. Le photographe doit donc être prudent pour ne pas susciter de justes récriminations, mais ce n'est là qu'une question de convenances et de délicatesse. En droit, il ne semble pas possible de voir dans l'opération elle-même quoi que ce soit d'illicite. Le fait d'opérer, la simple exécution ou prise de l'image, échappe à toute sanction légale ; c'est à chacun à se soustraire, s'il le peut, aux inquisitions de l'objectif, comme aux regards des curieux. Il faudra donc attendre la publication de l'épreuve pour

(1) V. SAUVEL, *La propriété artistique en matière de portrait*, ch. VI.

réclamer, s'il y a lieu, et on ne pourrait exiger, par exemple, que le photographe fasse la remise de son cliché ou le détruise avant tout développement.

Mais il est évident que la publicité donnée à la vue photographique où figurent des personnes n'ayant pas autorisé cette divulgation des actes de leur vie privée, peut prendre, dans certains cas, un caractère dommageable à autrui, et entraîner pour l'auteur de l'image livrée au public, de justes responsabilités.

V. — RESPECT DES DROITS DE LA SOCIÉTÉ

L'artiste a des devoirs à observer, non seulement envers certains tiers que l'œuvre peut intéresser spécialement, mais aussi envers la société tout entière. Ces droits font l'objet de la troisième partie de notre étude. Pour le moment, nous devons nous borner à constater que la liberté de l'art n'est pas la licence, et que l'autorité sociale a pour mission de contenir les artistes dans les bornes tracées par l'intérêt public et les bonnes mœurs, et cela, non seulement en refusant toute protection à l'œuvre qui en est indigne, mais en punissant au besoin son auteur.

CHAPITRE VII

LES DIFFÉRENTS DROITS DE L'ARTISTE SUR SON ŒUVRE

L'exécution a pour effet de constituer juridiquement le droit de l'auteur sur son œuvre, en déterminant à qui revient :

- 1° La propriété matérielle de l'œuvre;
- 2° La propriété artistique : droit moral et droit pécuniaire.

SECTION 1^{re}. — Propriété matérielle de l'œuvre d'art.

Qui doit être reconnu propriétaire de l'œuvre achevée ? En principe, c'est l'auteur réel, c'est-à-dire la personne qui a conçu ou simplement fait exécuter sous sa direction l'œuvre d'art, l'inventeur, celui qui a trouvé dans son intelligence le type que la matière façonnée a ensuite réalisé aux regards. Dans la production artistique, les objets corporels jouent simplement le rôle d'instruments de la pensée, ce

sont des accessoires de celle-ci, et c'est l'auteur de la pensée qui doit être le propriétaire de la chose qui la concrète et la matérialise. Mais la question de propriété n'est pas exempte de difficultés dans certaines hypothèses.

D'abord, quand les matériaux dont s'est servi l'artiste étaient la propriété d'autrui, le droit du propriétaire des matériaux ainsi transformés en une œuvre d'art ne tiendra-t-il pas en échec le droit de l'artiste ?

D'autre part, quand l'artiste a produit son ouvrage sur commande, quel compte faut-il tenir, en droit, de cette circonstance, au point de vue de la propriété de l'œuvre matérielle ?

Enfin, pour les arts de reproduction, comme la gravure et la photographie, il faut se demander à qui doit être attribuée la propriété soit de l'original, soit de l'instrument de reproduction créé par un artiste, et de quelles restrictions la jouissance du droit de propriété est susceptible.

Nous parlerons donc spécialement : 1° de l'œuvre exécutée avec les matériaux d'autrui ; 2° de l'œuvre commandée ; 3° des œuvres obtenues par les arts de reproduction.

I. — EMPLOI DES MATÉRIAUX D'AUTRUI.

Si l'artiste a employé les matériaux d'autrui dans l'exécution d'une œuvre commandée par autrui, il semble, au premier abord, qu'il ne puisse, en aucune manière, revendiquer la propriété matérielle de son œuvre, puisqu'il ne travaillait pas pour son compte. Néanmoins, nous croyons qu'il ne faut pas, même dans cette hypothèse en apparence plus favorable au propriétaire des matériaux, écarter la théorie de la spécification qui va être rappelée, la considération tirée de l'importance du travail artistique ayant toute sa valeur, alors même que l'artiste a travaillé

sur commande, tant que l'œuvre n'a pas été livrée et peut, dès lors, passer pour inachevée entre les mains de son auteur.

Supposons donc l'emploi des matériaux d'autrui sans rechercher si l'artiste a travaillé pour son compte ou sur commande.

Il a transformé en œuvre d'art des matériaux appartenant à autrui (couleur, toile, marbre). Alors intervient la théorie classique du droit d'accession mobilière, droit « entièrement subordonné, dit le Code, aux principes de l'équité naturelle » (art. 565). Parmi les règles posées pour servir d'exemple au juge, celle des articles 570 et 571 fournissent la solution du problème que nous examinons, et qui rentre dans l'hypothèse appelée « spécification ».

L'artiste appliquant son travail à la chose d'autrui « a employé une matière qui ne lui appartenait pas à former une chose d'une nouvelle espèce », il est devenu propriétaire de la matière considérée comme *accessoire* de l'idée exprimée, l'idée devant être considérée comme la chose principale. L'ancien propriétaire des matériaux n'a droit qu'à une indemnité. Nous n'admettons donc pas celui dont les matériaux ont été employés, à réclamer la chose « en remboursant le prix de la main-d'œuvre », d'autant plus que l'artiste qui ne travaille pas sur commande et qui n'a pas encore mis son œuvre dans le commerce a un droit moral inviolable sur son œuvre (1).

(1) Pour empêcher que cette solution ne serve à protéger un artiste de mauvaise foi qui aurait opéré la *spécification* d'un lingot d'or, par exemple, afin de s'approprier la matière sous forme de statue, les tribunaux auront toujours la ressource d'en revenir « aux principes de l'équité naturelle », en dérogeant à des règles dont le législateur lui-même a permis au juge de s'écarter.

II. — ŒUVRES COMMANDÉES.

L'œuvre exécutée sur commande donne lieu à plusieurs questions relatives à la propriété matérielle de l'ouvrage.

Nous ne nous arrêterons pas à l'hypothèse de la « spécification » qui vient d'être examinée, à propos de l'œuvre créée spontanément, et qui pourrait se reproduire ici en demandant évidemment la même solution (1).

Pour le cas de commande, il y a lieu de poser la question de propriété et, accessoirement, quelques questions relatives à des obligations nées au sujet de l'œuvre commandée, en envisageant successivement la période de préparation et le moment où l'œuvre est arrivée à son achèvement.

I. ESQUISSES, ÉBAUCHES, MAQUETTES. — Les esquisses, ébauches, dessins préliminaires d'un tableau, les maquettes d'une œuvre de sculpture, même quand il s'agit d'un portrait commandé, sont complètement distincts de l'œuvre elle-même. Ces travaux d'étude échappent à l'engagement de livrer, et restent la propriété de l'artiste. L'acquéreur de l'original ne peut donc les réclamer. Mais, s'il s'agit d'un portrait, l'artiste, tout en restant propriétaire des esquisses ou des maquettes, ne peut ni les vendre aux enchères, ni les exposer, pas plus qu'il n'aurait pu le faire, du reste, pour l'œuvre définitive (2).

(1) Nous venons de voir que, pour l'œuvre inachevée, (et elle peut avoir ce caractère toutes les fois qu'elle n'est pas livrée), l'artiste a le droit d'invoquer la spécification comme cause d'acquisition de la propriété. Il faut, toutefois, supposer que la matière a été travaillée assez pour acquérir une certaine valeur esthétique.

(2) Seine, 5 décembre 1877, *Ann.* 1878, p. 92

2. ŒUVRE INACHEVÉE. — L'inachèvement de l'œuvre commandée donne lieu notamment à des questions de propriété, de risques en cas de perte, de résiliation du contrat et de dommages-intérêts.

A. *Propriété*. — L'œuvre reste la propriété de l'artiste tant qu'il ne l'a pas achevée, par conséquent, tant qu'il ne s'en est pas dessaisi. C'est le principe admis par la jurisprudence, sauf en matière de portrait, la restriction relative à la jouissance et à la disposition de cette propriété (1). L'artiste propriétaire de l'œuvre inachevée ne peut être contraint à la livrer et on ne peut non plus s'en emparer malgré lui. Si donc, la personne qui a commandé son portrait, prenait possession de l'œuvre contre la volonté de l'artiste, et la faisait achever par un tiers, l'artiste aurait le droit d'en exiger la restitution. Mais la personne représentée qui serait tenue de restituer son portrait à l'artiste, pourrait exiger la destruction de l'œuvre inachevée (2).

Si l'auteur a déjà été payé, ou a reçu des avances, il peut être contraint de les restituer et même de payer des dommages-intérêts, mais il conservera la propriété de l'œuvre (3). On ne doit pas oublier, cependant, qu'en matière de portrait, le droit de propriété de l'artiste est astreint à certaines limitations, le modèle pouvant exiger la destruction ou la modification complète de l'œuvre avant tout usage public ou privé.

B. *Perte de l'œuvre*. — Pour l'œuvre inachevée se présente encore la question de savoir quelles sont, pour l'artiste,

(1) C. de Paris, 2 décembre 1897, *Ann.* 97, p. 116.

(2) Civ. Cahors, 29 juillet 1896, *Ann.* 97, 122.

(3) Seine, 4 av., 1884, *Gaz. Pal.*, 84, 1, 74; — Paris, 8 juill. 1887, *Gaz. Pal.*, 88, 1; — Paris, 2 déc. 1897, *Gaz. Pal.*, 38, p. 85.

les conséquences juridiques du non accomplissement de son obligation, en ce qui concerne le risque de la perte de l'ouvrage, survenue avant la livraison.

Si l'ouvrage périt par cas fortuit ou force majeure, avant la livraison ou la mise en demeure de la part de celui qui devait la recevoir, la perte est supportée par l'artiste, car il est impossible de vérifier et d'établir légalement si les obligations du contrat étaient accomplies. Mais, si l'œuvre périt après que le cessionnaire a été mis en demeure de la recevoir, c'est ce dernier qui supporte la perte (art. 1788), car il était en faute.

L'artiste supporte la perte de son travail et de la matière lorsqu'il l'a fournie; la perte de son travail seulement, quand la matière a été fournie par l'auteur de la commande, parce qu'il n'y a rien à reprocher à l'artiste qui n'était point en retard.

Si l'œuvre avait péri dans l'atelier, même par cas fortuit, après l'expiration du délai dans lequel elle devait être livrée, l'artiste devrait indemniser du prix de la matière celui qui l'a fournie, à moins de prouver que l'ouvrage eût également péri chez l'auteur de la commande (art. 1302). C'est, du reste, à l'artiste, à établir le cas fortuit qu'il allègue.

Quelque avancé que fût le travail de l'œuvre inachevée, l'artiste ne peut rien réclamer pour sa peine, puisque celui qui a commandé l'œuvre n'est point en faute et qu'il n'a pu recevoir la chose objet du contrat (art. 1790).

Cependant, si l'œuvre a péri par suite d'un vice caché de la matière fournie par celui qui a fait la commande, l'artiste a droit à son salaire (art. 1790) à moins que, par profession, il ne fût à même de reconnaître l'existence du vice et tenu, en conséquence, de vérifier l'état de la matière avant de l'employer. On pourrait appliquer cette théorie, par exemple, à la perte d'un marbre sculpté, survenue par

suite d'une veine ou d'une fente existant dans le bloc avant sa mise en œuvre.

C. *Résolution du contrat et dommages-intérêts.* — La non exécution ou le non achèvement de l'œuvre commandée peut entraîner, suivant le cas, contre l'artiste, la résolution des engagements du commettant, et la responsabilité du dommage résultant de cette inexécution (art. 1142). La résolution d'abord, en vertu de la condition résolutoire tacite de tout contrat synallagmatique. Cependant, lorsqu'il n'y a pas de délai fixé, les juges peuvent accorder à l'artiste une certaine latitude dans la mesure du temps nécessaire à l'achèvement des œuvres commandées. Des dommages-intérêts ensuite, pour la réparation du préjudice causé à l'auteur de la commande. Toutefois, comme il s'agit de travaux d'une nature spéciale, d'un caractère personnel, et pour lesquels il faut admettre l'impuissance de toute coercition, pour mettre en jeu l'inspiration et pour obtenir un travail quelconque, il faut décider que, en cas d'inexécution volontaire, on ne peut que condamner l'artiste à des dommages-intérêts évalués d'une manière fixe, et non à une contrainte pécuniaire prononcée par chaque jour de retard (1). Si le non achèvement dans le délai convenu est le résultat de la force majeure, comme dans le cas de mort de l'artiste, il y a résolution du contrat sans indemnité.

Que décider si l'œuvre inachevée possède une valeur intrinsèque suffisante aux yeux de l'auteur de la commande, pour qu'il en désire la livraison? Tant que l'auteur est vivant, il peut certainement se refuser à livrer, parce que, en vertu de son droit moral, il juge souverainement si l'œuvre

(1) Paris, 4 juillet 1865, *Ann.* 66.385.

est en état d'être publiée telle quelle, sans inconvénient pour lui-même.

L'auteur mort, le droit du commettant pourrait l'emporter, suivant les cas, sur le droit des héritiers. On pourrait juger que c'est à celui qui a commandé, et non aux héritiers de l'artiste, à apprécier le degré d'achèvement de l'œuvre et, s'il y a lieu, d'en exiger la livraison contre paiement du prix convenu (1).

3. ŒUVRE TERMINÉE. — *Principes généraux.* — Tout en réservant à l'artiste, seul juge de la question d'achèvement, le droit de refuser la livraison de son œuvre qu'il prétend inachevée, tant qu'il ne l'a pas lui-même déclarée complète, expressément ou tacitement, comme par l'envoi à une exposition, il faut admettre que l'exécution reconnue définitive, rend l'acquéreur propriétaire incommutable de l'œuvre. L'achèvement du travail joue le rôle de l'avènement de la condition suspensive dans un contrat d'aliénation, et de ce fait que l'œuvre commandée est terminée, résultent pour l'artiste deux droits : le droit d'en faire la livraison et celui d'être payé.

Droit de livrer. — Le terme de la livraison étant échu, l'artiste peut mettre l'acquéreur en demeure de recevoir l'œuvre : c'est un droit dont l'exercice a pour lui le double avantage, d'abord de mettre fin à son obligation de conserver l'œuvre et de lui donner des soins coûteux ou gênants ; ensuite, de le dégager de tout risque à l'égard des chances de perte : accidents, dégradations, mutilations, qui pourraient déprécier ou anéantir l'œuvre, et dont la charge, après la mise en demeure, incombera à l'ac-

(1) Paris, 19 avril 1865, *Ann.* 75,335. Il en est ainsi surtout quand les héritiers ont jugé le tableau assez avancé pour être placé dans un musée.

quéreur. Si celui qui a commandé l'œuvre, même consistant dans un portrait, refuse de la recevoir à raison d'une prétendue mauvaise exécution, l'artiste pourra se considérer comme seul propriétaire de l'œuvre, et par suite de son refus de recevoir livraison, l'auteur de la commande n'en est pas propriétaire et ne pourra revendiquer l'œuvre entre les mains d'un tiers acquéreur de bonne foi, même en alléguant que l'artiste s'était engagé à la détruire : le commandant ne peut invoquer qu'un droit personnel contre l'artiste (1).

Droit aux honoraires. — L'artiste ayant terminé et livré l'œuvre dans les conditions prévues a droit au salaire convenu. Mais pour que les honoraires soient exigibles, il est nécessaire que le fait de la commande soit établi, et c'est évidemment à l'artiste qui prétend qu'un portrait lui a été commandé à prouver le fait (2). Il faut de plus que l'œuvre soit recevable.

Réception de l'œuvre. — Celui qui a commandé le travail n'est tenu d'en accepter la livraison que si les stipulations du contrat ont été observées par l'artiste; or, à l'égard de certains travaux importants (fresques, œuvres d'architecture, etc.), dont l'exécution comporte l'observation de règles techniques qui exigent un examen spécial, il est d'usage de ne payer qu'après vérification des conditions matérielles du travail. C'est en effet le seul moyen de faire constater si celui-ci a été conduit et achevé suivant les pratiques ordinaires de l'art et les stipulations spéciales du contrat. La vérification ne peut se faire qu'après l'achève-

(1) C. Paris, 22 avril 1872, *Ann.* 72, 287.

(2) Civ. Seine, 21 avril 1869, *Ann.* 72, 145.

ment définitif pour les *œuvres simples*, telles que statues, tableaux. Pour les *œuvres complexes*, telles qu'on les rencontre dans les travaux de décoration, le cessionnaire peut vérifier et payer successivement chaque partie terminée. Ce n'est d'ailleurs, à défaut de convention, qu'une faculté pour lui et il peut attendre l'achèvement total, et la livraison définitive pour payer en bloc, et libérer ainsi l'artiste de toute autre vérification ultérieure (1).

Artiste employé en sous-ordre. — L'exécution a pu être confiée par l'auteur à un autre artiste sous ses ordres, élève d'atelier ou praticien. C'est alors l'auteur qui seul est maître de l'œuvre et, comme conséquence, le praticien ne peut retenir l'ouvrage, quand même il aurait fourni des matériaux, si son travail et ses matériaux sont payés (2). Il y a, en effet, ici, un cas d'accession mobilière, le travail d'invention provenant du maître, non du praticien.

III. — PROPRIÉTÉ MATÉRIELLE DANS LES ARTS DE REPRODUCTION

Dans les arts de reproduction, la question de propriété peut se poser diversement : à l'égard des originaux, à l'égard des clichés ou négatifs de reproduction, enfin à l'égard des reproductions elles-mêmes.

I. GRAVURE ET DÉRIVÉS. — a). *Originaux d'illustration.* — Quand l'artiste travaille pour le compte d'un éditeur littéraire, il est certain que ce dernier jouit seul du droit de reproduction dans les limites de son traité, et qu'il aura seul l'usage des clichés gravés. Mais on peut se demander à

(1) Arg. de l'article 1651.

(2) V. Seine, 24 juillet 1896, *Ann.* 97, p. 124.

qui revient, à défaut de convention précise, la propriété des originaux. C'est une difficulté toute de fait, non tranchée invariablement par la jurisprudence. Voici, en effet, ce qui se passe pratiquement. L'artiste fait reproduire ses dessins par le graveur, et livre à l'auteur ou à l'éditeur les clichés typographiques. Quant aux originaux, à qui le graveur doit-il les remettre ? Est-ce à l'artiste qui les a composés, ou à l'écrivain qui a payé les clichés ? Un arrêt décide que l'éditeur d'un ouvrage illustré ne peut, sauf convention contraire, revendiquer la propriété des dessins originaux, lorsqu'ils sont restés en possession de l'artiste après la publication de l'ouvrage. C'est à l'éditeur à prouver la précarité de la possession (1); or. le dessin se trouvant déposé chez le graveur, il peut être difficile de décider si c'est l'artiste ou l'éditeur qui est présumé possesseur.

b). *Planches ou types de reproduction.* — Qui est propriétaire du type négatif de reproduction, planche, pierre, cuivre ou bois ? C'est celui qui en a fait la commande. L'artiste qui grave un de ses dessins, et livre la planche au tiers qui l'a commandée, et qui accepte le paiement sans faire de réserves, perd tout droit de propriété sur la planche, que le commettant peut faire tirer par un imprimeur étranger (2).

c). *Epreuves.* — Les exemplaires (reproductions) tirés sur le type négatif, sont la propriété de celui qui jouit du droit d'auteur et qui a fait procéder à la reproduction, en attendant qu'ils deviennent la propriété de l'acheteur.

(1) Seine, 6 avril 1892, *Ann.* 93, p. 122.

(2) Paris, 25 janvier 1889, *Ann.* 90, p. 95.

2. PHOTOGRAPHIE (clichés et épreuves). — Pour la photographie, il ne sera pas question de propriété relativement à l'original, parce que cet original (objet emprunté à la nature ou à l'art) existe en dehors du travail intellectuel de l'artiste et indépendamment de l'art photographique.

Le cliché, œuvre de l'intelligence du photographe, et non pas seulement de la lumière, joue le rôle d'une œuvre originale au point de vue du droit de reproduction dont il devient la base, comme il arrive pour la planche dans la gravure. Le *cliché négatif*, ou, si l'on veut, le *phototype* (1), est la propriété de son auteur; mais, de plus, l'épreuve obtenue avec des qualités spéciales, grâce à des retouches, ou à l'emploi de procédés particuliers de développement ou de virage, peut constituer pour l'auteur du tirage une autre propriété artistique venant s'ajouter à la première, pour une même photographie (2).

Ainsi, en photographie, la propriété qui, d'après les principes généraux, revient à l'auteur de l'œuvre, peut se trouver dédoublée entre l'auteur du cliché et l'auteur de l'épreuve, pour appartenir, par exemple, l'une à un photographe *amateur*, l'autre à un *professionnel*.

De plus, en matière de portraits photographiques, une autre complication provient de ce que la personne représentée ou *modèle* a, elle aussi, des droits limitant celui de l'auteur quant aux reproductions.

(1) Expression adoptée, pour le négatif, par le Congr. phot. de 1889.

(2) Tel serait le cas d'une personne utilisant un cliché 6×9 pour l'agrandir en 18×24 directement sur papier; bien qu'il n'y ait là qu'un tirage de positif, les difficultés de la mise au point, de l'évaluation du temps de pose, du développement suffisent pour faire de l'épreuve obtenue une œuvre originale, puisque chaque agrandissement opéré par une autre personne pourra donner une épreuve différente.

On a vivement discuté pour savoir lequel, du client ou du photographe, doit être déclaré propriétaire du cliché du portrait. Trois systèmes sont en présence :

1^{er} Système : Propriété du client. — Le cliché, base du portrait, est un objet mobilier auquel s'appliquent les règles relatives aux meubles en matière de vente. Accessoire naturel du portrait, il doit être la propriété de celui qui a commandé la photographie. En effet, le client achète l'œuvre du photographe et son œuvre entière, cliché et épreuve. Le client acheteur a donc droit à tout, épreuve et cliché (1). S'il laisse, en pratique, la garde du cliché au photographe c'est par une sorte de tolérance qui le constitue dépositaire en fait, mais non en droit, et le photographe n'étant pas, de bonne foi, possesseur pour son propre compte, ne peut invoquer l'art. 2.279. Les partisans de ce système font ici, on doit en convenir, une originale application de l'art. 566 C. civ. sur l'accession mobilière (2).

Si on admet que la photographie obtenue est la réunion des matériaux fournis par le photographe, à l'action des rayons lumineux ou vibrations émanant du modèle, combinaison d'où résulte la matière principale du portrait, c'est-à-dire l'impression même des traits du modèle, on doit lui attribuer l'épreuve en échange du prix stipulé. Malheureusement cette solution, parfaite en théorie, ne semble guère conciliable avec les usages actuels, bien qu'on ait prétendu

(1) BALAGNY, *La propriété du cliché photographique*, (Bulletin Photo-Club de Paris, 1891, p. 229).

(2) Art. 566 : « Lorsque deux choses appartenant à différents maîtres, qui ont été unies de manière à former un tout, sont néanmoins inséparables, en sorte que l'une ne puisse subsister sans l'autre, le tout appartient au maître de la chose principale, à charge de payer à l'autre la valeur de la chose qui a été unie ».

que le prix payé par le client comprend le négatif et le positif (1). Il est supposable que le photographe, s'il devait restituer le cliché, ferait payer plus cher son travail, car le client, muni du cliché, pourrait se passer du concours de l'auteur pour le tirage des épreuves. Il faudrait donc modifier les usages actuels, si cette théorie triomphait, éventuellement d'ailleurs peu probable, car si le nombre des personnes capables de tirer des épreuves se multiplie de jour en jour, tandis qu'à l'origine le professionnel seul en avait les moyens, il faut reconnaître que la majorité de ceux qui vont chez le photographe veulent moins un enregistrement impartial de leur physionomie, que le portrait classique, c'est-à-dire toujours satisfaisant, qui exige d'habiles corrections. Ce portrait, le professionnel seul est en mesure de le livrer, grâce aux procédés de retouches qui, appliqués uniformément et indistinctement à toutes les photographies, leur donnent cet aspect banal, vague et anonyme, cette ressemblance atténuée que le client préfère à la ressemblance vraie, mais souvent trop précise et trop sincère. L'amateur préférera le plus souvent laisser au professionnel la besogne délicate et fastidieuse de la retouche, et par suite la détention du cliché retouché; et nous admettrons, du reste, avec la jurisprudence, que le client ne peut réclamer, en pareil cas, le cliché sans le paiement d'un prix supplémentaire (2).

II^e Système : Propriété du photographe. — Le contrat passé entre le photographe et son client est, non une vente, mais un louage d'industrie : l'artiste s'engage à fournir son

(1) LÉON VIDAL, *Moniteur de la photographie*, 1896, p. 321 et *Journal des photographes*, 1897, p. 231.

(2) Paris, 9 août 1888, *Ann.* 89, p. 43.

temps et son travail, et à livrer l'épreuve, le client s'engage à payer le prix. Il n'est pas question du cliché qui, en fait, d'après l'usage, reste au photographe. Celui-ci pourrait le détruire; s'il le conserve, c'est sans y être tenu. Le client ne serait pas en droit, à moins d'un engagement spécial, de réclamer une indemnité pour défaut de représentation du cliché au bout de plusieurs années, et pourtant si le client était propriétaire du cliché, cette conséquence devrait être admise. Un droit qui n'a pas de sanction ne saurait donc être reconnu.

D'un autre côté le photographe peut, dit-on, empêcher qu'un autre exploite le produit de son travail (1). Or, si le cliché était la propriété du client, celui-ci pourrait tirer ou faire tirer indéfiniment de nouvelles épreuves, bien qu'il n'ait payé que pour un nombre déterminé; sans compter qu'un tirage grossièrement fait par le client serait de nature à nuire à la réputation de l'auteur du cliché (2). Le cliché doit donc appartenir au photographe (3).

III^e Système : Propriété divisée. — Une opinion intermédiaire propose de diviser la propriété de l'œuvre, le photographe gardant la propriété matérielle du cliché, et le modèle pouvant seul autoriser la reproduction, comme ayant, en quelque sorte, la propriété exclusive de ses traits. Ce droit de propriété divisée ne pourra devenir efficace que par le concours de deux volontés, le consentement simultané

(1) Conclusions Falcimaigne, *Ann.* 1889, p. 43.

(2) Seine, 5^e mai 1894, *Ann.* 94, 337; — Seine, 30 avril 96, *Ann.* 97, 137.

(3) La jurisprudence semble favorable à cette théorie, en admettant que la cession d'un fonds de photographe comprend la totalité des clichés du cédant, lesquels passent en bloc entre les mains de l'acquéreur. Paris, 9 août 1888, *Ann.* 1889, 43.

des titulaires des deux droits. Telle est la théorie admise par les congrès internationaux de photographie (1).

Cette division en droit de propriété et droit d'usage est fort critiquée comme étant une solution bâtarde, source de nombreux procès, puisque la propriété complète ne repose sur personne. (2). Elle est pourtant admise par un auteur (3) qui attribue la propriété du type à son producteur, et la seule propriété de l'épreuve au modèle, mais avec un droit d'usage sur le cliché; les derniers congrès de photographie révèlent, d'ailleurs, des opinions très divergentes à cet égard.

Pratiquement, les solutions de la jurisprudence autorisent à dire que le photographe gardant le cliché en vertu de la mention habituelle « les clichés sont conservés », détient une image dont il n'a ni la propriété ni l'usage. Seulement il acquerra le droit d'usage par le consentement du modèle. Ce consentement peut être exprès ou tacite. A cet égard on distingue deux sortes de modèles, d'après la clientèle des professionnels :

1. *Le modèle payant.* — La « clientèle bourgeoise » est généralement dans ce cas. Il y a alors commande, mais limitée aux épreuves. Le photographe reste propriétaire du cliché, non pas en tant qu'image, mais simplement en tant que verre et pellicule bromurée. En cas d'inexécution de la

(1) *Compte-rendu des Congr. intern. Paris et Bruxelles*, p. 40. Résolutions adoptées : le droit de propriété du cliché est distinct du droit d'usage et, sauf convention spéciale, le cliché appartient à la personne qui l'a exécuté ou fait exécuter. En matière de portrait, le photographe ne pourra tirer aucune épreuve sans le consentement du modèle.

(2) BALAGNY, *Bulletin Photo-Club Paris*, 1891, p. 229.

(3) DAVANNE, *Rapp. Cong. Bruxelles, Genève.* — Voir SAUVEL, ch. V. — BRÉDIF, p. 41.

commande, ou si le photographe livrait une épreuve inacceptable, le marché serait résilié, et il ne pourrait conserver le cliché devenu pour lui inutilisable.

2. *Le modèle non payant.* — Dans cette catégorie rentrent les célébrités et notabilités de tout genre : hommes politiques, romanciers, écrivains, actrices. Il est d'usage que le photographe fasse leur portrait gratuitement, et même en dédommageant les modèles de leur dérangement par la remise de plusieurs épreuves, à la condition de pouvoir exploiter la reproduction de leurs traits.

Comme l'artiste cherche dans cette opération un avantage, il le trouvera dans la permission de vendre à son profit les reproductions. Il y a donc consentement, au moins tacite, du modèle à ce que le photographe agisse en propriétaire du phototype.

Mais on doit voir là une autorisation révocable, à charge toutefois d'indemnité (1). La jurisprudence admet aussi, à l'égard des clichés ainsi créés, que le modèle, saui convention contraire, peut toujours permettre à d'autres, et à qui il lui plaît, de reproduire, d'autre part, son portrait (2).

3. MOULAGE ET GRAVURE EN MÉDAILLES (modèle, empreinte et épreuve). — Pour les arts de reproduction qui représentent un sujet en relief, on rencontre des questions analogues à celles qui ont été examinées à propos de la gravure ou de la photographie, la propriété de l'œuvre pouvant se subdiviser pour se répartir sur une œuvre fournissant le modèle, sur une autre destinée à servir d'empreinte, enfin sur les

(1) SAUVEL, ch. VI. — Paris, 25 mai 1867, *Ann.* 1867, 247, — Civ. Seine, 20 janvier 1899, *Gaz. Trib.*, 27 janvier 1899.

(2) Seine, 12 déc. 96, *Droit*, 9 janv. 97. — Paris, 6 mai 97, *Ann.* 97, 147.

œuvres obtenues au moyen des deux premières, c'est-à-dire les épreuves ou reproductions du type primitif.

Nous ne pourrions que répéter ici des observations déjà présentées et proposer des solutions semblables à celles qui précèdent. Inutile donc de revenir sur ces questions.

Disons, en terminant ce qui regarde la propriété matérielle, qu'une œuvre artistique peut être l'objet d'une *co-propriété*, que cette co-propriété résulte d'un effort commun dans la création ou d'un accord entre plusieurs possesseurs ou exploitants, soumis ainsi à l'état d'indivision jusqu'au partage ou à la licitation (1).

SECTION II. — Propriété artistique.

La création d'une œuvre d'art engendre non seulement un droit de propriété ordinaire sur l'objet corporel qui traduit la pensée de l'artiste, mais encore un droit de *propriété intellectuelle* ou *droit d'auteur*, appelé ici particulièrement *droit de propriété artistique*.

Sous ce nom se groupent en réalité deux droits de nature différente :

- 1° *Le droit moral*;
- 2° *Le droit pécuniaire*.

Nous nous bornerons, en ce moment, à poser sur ce point les principes dont l'application fournira la matière du chapitre VIII.

(1) V. POUILLET, n° 119.

I. — DROIT MORAL.

DÉFINITION. — L'expression *droit moral* qui n'est pas très claire par elle-même, sert à désigner l'ensemble des prérogatives comprises dans le droit de propriété artistique autres que celles qui tendent à retirer un profit pécuniaire de l'exercice de ce monopole. C'est l'exécution qui donne au droit moral sa constitution juridique, sa reconnaissance légale. « Ce n'est plus une simple faculté, dit Morillot, mais un véritable droit juridique, dont il faut chercher l'origine dans le principe qui détend de faire tort à autrui, et oblige chacun à réparer les dommages qu'il a volontairement causés » (1).

Il se manifeste sous deux formes intéressant diversement l'auteur au sujet de l'œuvre dont il a la responsabilité et l'honneur.

1. *Droit de l'auteur au respect de sa personnalité.*
2. *Droit de l'auteur à l'intégrité de son œuvre.*

L'auteur a en effet un double droit, indépendamment des avantages pécuniaires qu'il pourra retirer de sa création : le droit d'en être reconnu comme l'auteur et le premier maître, le droit aussi d'exiger qu'elle subsiste telle qu'il l'a faite.

1. — Droit au respect de la personnalité. — L'auteur a d'abord le droit, nullement pécuniaire, de revendiquer devant le public la paternité de son ouvrage en faisant reconnaître, au besoin judiciairement, le lien qui rattache à sa personne l'œuvre d'art dont il jouira le premier, dont il

(1) MORILLOT, p. 109.

pourra faire jouir d'autres personnes de son choix, et dont un jour bénéficiera le domaine public.

En vertu de son droit de paternité, l'artiste peut exiger que son nom soit attaché à son œuvre, et c'est en considération de ce même droit que son œuvre exécutée, mais encore inédite, ne peut être ni publiée ni exploitée pour la première fois sans son consentement.

Le droit d'être reconnu comme auteur se manifeste habituellement par la signature; il assure aussi à l'artiste, d'une manière générale, le respect de sa réputation.

I. SIGNATURE. — L'artiste a le droit d'apposer son nom sur l'œuvre qu'il a exécutée et d'exiger, quel que soit le sort de son œuvre, le maintien de son nom. C'est, en effet, pour lui le moyen de faire constater sa paternité artistique, et la jurisprudence reconnaît que si la signature ne constitue pas à elle seule une preuve de propriété, elle attribue cependant et fait présumer tout au moins la qualité d'auteur de l'œuvre signée (1).

La signature peut consister soit dans le nom patronymique, soit dans un monogramme ou un simple signe distinctif, soit dans un pseudonyme. Le monogramme et le pseudonyme, malgré l'arrêté du 6 fructidor an II, qui interdit de prendre un nom autre que celui porté sur l'acte de naissance, sont assimilés au nom, et l'usage autorise, dans les arts et les lettres, ces deux modes de désignation imparfaite. Ils suivent tous deux les mêmes règles que le nom et deviennent la propriété de celui qui les emploie. Ils sont donc protégés contre l'usurpation par la loi du 28 juillet 1824, sans distinction de nationalité et sans formalité préalable (2).

(1) Paris, 23 décembre 1871, *Ann.* 71, 142.

(2) POUILLET, n° 52; — Paris, 12 déc. 57, *Ann.* 58, 83; — Cass.

La signature, ainsi adoptée comme marque d'origine, est une propriété exclusive dont nul autre que l'artiste ne peut user (1).

Celui qui se sert d'une façon prolongée et exclusive d'un pseudonyme peut donc s'opposer à ce qu'on s'en empare pour créer à son préjudice une confusion (2).

La signature, une fois apposée, reste unie indissolublement à l'œuvre, dans toutes ses pérégrinations. Ainsi l'éditeur cessionnaire d'une œuvre de sculpture, a le droit de reproduire la signature qu'elle porte et que le moulage reproduit nécessairement (3).

Trois violations du droit moral peuvent se produire en matière de signature :

1. *Suppression de signature.* — L'artiste peut réclamer le rétablissement de sa signature supprimée, bien que l'œuvre soit déjà vendue, et cela même si le droit de reproduction ne lui appartient plus. Il le peut encore pour l'œuvre tombée dans le domaine public. Ainsi, même dans un art où la propriété artistique est moins souvent revendiquée, l'architecte qui s'est réservé le droit de signer un monument, a une action contre le propriétaire qui voudrait l'en empêcher (4); de même le graveur qui a cédé la pro-

6 juin 59, *Ann.* 59, 214; — Paris, 30 déc. 68, *Ann.* 69, 48. — Aff. Buffalo-Bill. J. CLUNET, 1889, 437.

(1) Seine, 3 fév. 1877, *Ann.* 77, 44; — Paris, 29 juillet 1879, *Ann.* 80, 104; — Dijon, 10 fév. 1882, *Ann.* 82, 181.

(2) Seine, 22 juillet 1896, *Ann.* 97, 105; — Seine, 23 janv. 1878, *Ann.* 78, 47; — Seine, 23 mars 1882, *Ann.* 82, 175.

(3) Paris, 26 nov. 1867, *Ann.* 67, 402. — Quand l'artiste a cédé à un éditeur une de ses œuvres, sachant que celui-ci se propose d'en faire des réductions, il ne peut, sous prétexte de mauvaise exécution, prétendre au droit de contrôler chaque épreuve avant de permettre l'apposition de son nom.

(4) Aix, 19 juin 1868, *Ann.* 68, 297.

priété de son œuvre peut néanmoins exiger le rétablissement de son nom sur la planche.

L'artiste s'appuie, en effet, pour maintenir son nom, sur le principe en vertu duquel nul n'a le droit de s'emparer de ce qui revient à l'auteur; dès lors, même si l'œuvre était non signée, anonyme par conséquent, l'artiste pourrait empêcher l'attribution mensongère de son travail à un autre, en réclamant, par exemple, des dommages-intérêts et une rectification de la part d'un directeur de journal, au sujet d'une attribution erronée, donnée au dessin anonyme. Ce droit peut aussi être invoqué contre le photographe qui remet à l'écrivain, pour l'illustration de son livre, des clichés dont il ne fait pas connaître l'auteur (1).

2. *Substitution ou altération de signature.* — Relativement à cette seconde forme de la violation du droit moral, nous dirons seulement que si l'auteur peut faire réparer l'omission de sa signature, il peut à plus forte raison, semble-t-il, en interdire l'altération et le remplacement par une autre. En effet, dans ce cas, l'auteur n'est pas seulement frustré des honneurs de la paternité artistique, mais encore il subit le chagrin, très cruel pour un artiste, de voir son talent et son travail attribués à un rival, ou même à un profane totalement étranger aux choses de l'art.

Aussi admet-on que l'auteur peut faire condamner tout détenteur de son œuvre, quel qu'il soit, à lui laisser rétablir sa signature à la place de celle qui lui a été substituée frauduleusement, alors même qu'il n'y a pas eu participation de ce détenteur actuel à la fraude (2).

(1) Seine, 21 juin 1874, *Ann.* 92, 112; — Angers, 23 nov. 96, *Ann.* 97, 129.

(2) Paris, 14 janv. *Ann.* 1885, 206.

3. *Usage abusif d'une signature.* — D'une façon indirecte, l'artiste peut avoir à souffrir de l'apposition de sa signature ou de son monogramme sur une œuvre qui n'émane pas de lui. Ainsi la vente d'une peinture informe, sous la signature d'un artiste de talent, peut être préjudiciable à celui dont on a usurpé le nom, pour lui attribuer une production défectueuse. La loi du 9 février 1895 sur les fraudes artistiques frappe bien de certaines peines l'auteur de cette fraude, mais il faut observer que l'artiste dont le droit moral est ainsi violé, peut demander des dommages-intérêts au vendeur de mauvaise foi (1) et, en outre, la suppression de son nom apposé, par exemple, sur une copie de son œuvre, alors même qu'il ne serait plus titulaire du droit de reproduction (2).

Reconnaissance de la signature. — Comment établir qu'une signature a été altérée ou modifiée ? Le tribunal de la Seine déclare que le procédé établi par la loi à fin de reconnaissance de signature n'est pas applicable aux œuvres d'art. Les tribunaux auront donc le pouvoir de constater par tous les moyens qu'une fausse signature a été apposée (3).

I. RÉPUTATION ARTISTIQUE. — Indépendamment du maintien de la signature qui sert à faire attribuer à qui de droit le mérite de la création, le respect de la personnalité exige la répression de tout fait portant atteinte à la réputation de l'artiste. Cette réputation constitue pour l'auteur un avantage moral et pécuniaire précieux, auquel il tient justement, comme la consécration de ses longs efforts et la réalisation d'un but longtemps poursuivi. Il pourra donc demander réparation

(1) Civil Seine, 15 juin 1883, *Ann.* 1890, 29.

(2) Civ. Seine, 24 fév. 1894, *Ann.* 1895, 279.

(3) Seine 8 fév. 97, *Droit*, 26 fév. 97; — Paris 30 nov. 78, *Ann.* 90, 31.

des faits calomnieux, manœuvres indélicates, ayant pour but de dénaturer sa réputation, appréciations erronées ou mensongères d'un critique, insinuations malveillantes, modifications non autorisées de l'œuvre, etc.

Le droit moral de l'auteur au respect de sa personnalité peut être violé dans trois hypothèses :

1^o *Œuvre dont l'auteur est encore propriétaire.* — L'atteinte au droit moral de l'auteur, en pareil cas, sera plus rare ; elle n'est cependant pas impossible. On peut supposer, par exemple, le fait d'un adversaire de l'artiste répandant l'affirmation que l'œuvre dont celui-ci se déclare l'auteur a été conçue et exécutée par un autre, par exemple par un de ses élèves ou de ses praticiens. Contre ce genre d'agression, l'auteur aura le droit de se défendre, comme victime d'un délit de diffamation, ou simplement en vertu de l'art. 1382. C. civ.

Ce droit est personnel à l'auteur tant qu'il vit ; il faut admettre qu'il passe à ses héritiers après sa mort.

2^o *Œuvre aliénée par l'auteur.* — Le droit moral de l'auteur sera violé toutes les fois que des modifications auront été apportées à son œuvre par l'acheteur d'un exemplaire ou par l'éditeur cessionnaire du droit de reproduction, et qu'il résultera, d'ailleurs, des circonstances, que l'auteur n'avait pas consenti expressément ou tacitement à ces transformations. L'auteur et, après sa mort, ses héritiers, ont une action en justice pour faire réprimer cette atteinte à la personnalité artistique.

3^o *Œuvre tombée dans le domaine public.* — L'impossibilité d'agir en contrefaçon pour l'œuvre tombée dans le do-

(1) V. LAPORTERIE, p. 520.

maine public ne laisse pas désarmés les héritiers de l'auteur en présence d'une violation de son droit moral ; on ne peut, en effet, prétendre que les héritiers, parce qu'ils sont dépourvus du droit de reproduction, ont perdu le droit de se plaindre d'une fausse attribution de l'œuvre, et que toute atteinte à la réputation de l'auteur, ne relève plus que de l'opinion publique. L'auteur, en aliénant son œuvre, n'a pas cessé d'être auteur ; ses représentants peuvent donc faire reconnaître (1) sa qualité partout et toujours, parce que ce n'est que l'affirmation d'une vérité imprescriptible.

Autres conséquences du respect de la personnalité de l'auteur. — En vertu du droit moral de l'artiste et par égard pour sa liberté et pour le caractère personnel de ses prérogatives d'inventeur, on décide, dans une opinion du moins, que le droit d'auteur reste en dehors de la communauté entre époux pour les œuvres créées pendant le mariage, et on déclare le droit d'auteur, qui n'a pas encore été cédé volontairement, insaisissable et non susceptible d'être exercé par les créanciers (2). C'est seulement lorsque l'auteur aura jugé lui-même que son œuvre pouvait sans inconvénient être mise dans le commerce, que le droit d'auteur pourra être assimilé, sous les différents rapports dont il vient d'être parlé, aux autres biens mobiliers.

Sanction. — La loi n'a pas prévu par un texte spécial le droit de l'auteur au respect de sa personnalité dans l'œuvre créée par lui (3).

(1) V. CALMELS, p. 611.

(2) V. Projet Philippon, art. 3 et 5.

(3) Ainsi la loi du 28 juillet 1824 « relative aux altérations ou suppositions de noms sur les produits fabriqués », portée dans un but de protection industrielle, ne saurait être invoquée par les artistes. La

Mais le droit moral, qui n'est même pas nommé dans notre législation, jouit du moins de la sanction de l'article 1382 du C. civ., puisque, en contestant à un artiste la paternité de son œuvre, on lui cause évidemment un injuste dommage.

2. Droit à l'intégrité de l'œuvre. — Le droit moral de l'artiste lui permet d'interdire toute modification par changement, suppression ou adjonction à l'œuvre telle qu'elle est sortie de ses mains. Ce droit peut s'exercer de plusieurs façons, suivant que l'auteur a conservé ou non la propriété de son œuvre :

1^{re} Œuvre dont l'auteur est encore propriétaire. — L'artiste jouissant de la faculté de ne publier sa pensée que s'il le veut, pourra, en conséquence, s'opposer, sous peine de dommages-intérêts, à tout acte de nature à rendre publique l'œuvre qu'il veut retenir dans son domaine privée ; il est, en effet, seul juge de l'opportunité de la publication ou exhibition, car, d'une part, il sait mieux que personne si l'œuvre est suffisamment achevée (1) et, d'autre part, il est le premier intéressé à laisser dans l'ombre une production dont la publication pourrait être répréhensible

En outre de la réparation pécuniaire que peut mériter la violation de son droit moral, l'auteur jouit évidemment des actions qui garantissent son droit pécuniaire.

2^o Œuvre aliénée par l'auteur. — Illustrations. — L'artiste qui fait des illustrations pour le compte d'un éditeur a

loi du 9 février 1895 « sur les fraudes en matière artistique » ne protège l'auteur de l'œuvre sur laquelle on a apposé le nom d'un autre que d'une manière indirecte, en protégeant directement l'artiste étranger à l'œuvre et dont le nom aura été usurpé.

(1) LAPORTEKIE, p. 451 ; — LE SENNE, p. 117.

droit à ce que la publication de ses dessins soit faite dans les conditions convenues (1). On ne pourrait imprimer en noir, par exemple, des dessins faits pour recevoir des couleurs, tels que des silhouettes destinées à ressortir sur un fond rouge. On comprend que le tirage monochrome modifie complètement la valeur d'un dessin calculé pour paraître en plusieurs tons. Les tribunaux reconnaissent au dessinateur le droit de se défendre contre un fait qui consiste à lui imputer une œuvre différente de la sienne. Le cessionnaire doit se cantonner dans le procédé pour lequel il a traité (2). Seulement, comme il a là une question de fait, avant tout, le tribunal appréciera l'importance ou l'insignifiance du changement d'après la nature du dessin.

Reproductions. — Toute reproduction vicieuse ou inexacte de l'œuvre par une personne même autorisée à la publier, constituera une atteinte au droit moral. Quand donc l'artiste a cédé le droit de reproduction de son œuvre, il peut exiger que la copie soit faite sans la moindre modification ; de plus, l'artiste mort, ses héritiers, au moins durant la période de 50 ans, pendant laquelle ils continuent la personne de l'auteur au point de vue pécuniaire, pourront exercer le même droit (3).

(1) Par exemple, si c'est une suite de compositions, entre lesquelles il existe un lien qui en forme un tout à présenter au public suivant l'ordre qui a présidé à la conception artistique, l'éditeur ne peut modifier l'œuvre, considérée dans son ensemble, en intervertissant la série des dessins représentant les phases successives d'un même sujet. — Seine, 7 avril 1894, *Ann.* 94, 165.

(2) Civ. Seine, 16 décembre 1899, *Dr. d'auteur*, 15 avril 1900.

(3) MORILLOT, p. 110, — Civ. Seine, 29 déc. 1896, *Ann.* 97, 126.

3^o *Œuvre tombée dans le domaine public.* — Même lorsque les héritiers de l'artiste sont déchus du droit pécuniaire, ils ont un intérêt légitime à ce que l'œuvre subsiste telle qu'elle a été créée et, par conséquent, peuvent s'opposer à toute reproduction altérée dont l'attribution pourrait nuire à la réputation de l'artiste qu'ils représentent.

Limites du droit. — Si étendu que soit le droit à l'intégrité, il n'est pas absolu dans tous les cas. Ainsi, pour l'architecte, son droit n'empêche pas le propriétaire de faire tels changements qu'il croit convenables au plan primitif. Le maître de l'édifice pourra parfois détruire par ses modifications postérieures l'harmonie générale de l'œuvre conçue et édifiée par l'architecte, mais on ne saurait imposer, en matière de constructions, une sorte de servitude d'immuabilité. Par exemple, si un propriétaire, pour décorer à son goût la façade de son habitation, y faisait ajouter des statues ou autres ornements, l'architecte ne serait pas recevable à en demander la suppression, parce qu'il est présumé naturellement avoir consenti d'avance à ces modifications de son œuvre (1).

A l'égard des reproductions, l'artiste peut bien réclamer des dommages-intérêts à l'éditeur qui les exécute imparfaitement; mais, sauf stipulation contraire, il ne peut pas imposer à celui-ci l'obligation de soumettre les épreuves, ni même les modèles à l'examen de l'auteur (2). Il ne peut que relever les atteintes à l'intégrité de l'œuvre, quand elles arrivent à sa connaissance.

Pour l'artiste qui a donné gratuitement son concours à l'érection d'une statue, élevée par souscription, on a jugé

(1) Aix, 19 juin 68, *Ann.* 68 297. — V. LAPORTERIE, p. 459.

(2) Paris, 26 nov. 1867, *Ann.* 67, 402.

qu'il avait bien le droit d'en exiger l'achèvement, mais ne pourrait réclamer, l'œuvre étant terminée, que le surplus des fonds disponibles soit affecté aux réparations éventuelles, ni à des embellissements qui ne sont pas l'accessoire naturel du monument (1).

Destruction de l'œuvre. — L'artiste ne peut empêcher le propriétaire de détruire son œuvre, ni le forcer à la conserver ou à l'entretenir. On peut trouver une certaine anomalie à voir l'artiste défendu par la jurisprudence contre toute modification, en somme secondaire, et complètement désarmé contre le maximum d'altération, c'est-à-dire la destruction de l'œuvre. L'auteur peut empêcher seulement les dénaturations faites au détriment de sa réputation (2). Cette différence, cependant, nous paraît explicable : le *jus abutendi* est un attribut naturel de la propriété, et le propriétaire peut avoir, d'ailleurs, dans certains cas, de bonnes raisons pour détruire la chose, raisons dont il convient qu'il reste seul juge ; mais le propriétaire, parce qu'il a fait l'acquisition d'une œuvre, n'a pas le droit de tromper le public et de nuire à la personne de l'artiste, en attribuant à celui-ci un fait qui ne vient pas de lui.

La destruction de l'œuvre par son propriétaire n'est considérée comme illicite qu'à l'égard de l'œuvre « classée » régulièrement, dans les conditions étudiées plus loin, c'est-à-dire que bien rarement l'artiste bénéficiera de cette protection, le classement ne s'opérant, en général, que pour des œuvres anciennes.

(1) Besançon, 26 mai 1882, *Ann.* 82, 83.

(2) Civ. Lyon, 24 décembre 1857, *Ann.* 58, 88 ; — LAPORTERIE, p. 428.

Droit au titre de l'œuvre. — Au point de vue de la protection, le titre, c'est-à-dire la désignation de l'œuvre par une dénomination particulière, se rattache plutôt à la propriété littéraire, mais n'en est pas moins la propriété exclusive de l'auteur. Le titre, parfois banal ou indifférent, peut aussi faire partie intégrante et indispensable de l'œuvre, en lui donnant un complément de signification. L'artiste peut donc exiger le maintien de la désignation qu'il a donnée à son œuvre. Le titre a parfois en lui-même une originalité qui en fait une véritable création, ainsi qu'on le voit fréquemment dans certains dessins ou caricatures politiques. Complément de la pensée exprimée par la forme, il est alors lié étroitement à la portée générale de l'œuvre. L'artiste peut se plaindre de la suppression du titre (1), il peut aussi se plaindre de la confusion résultant de l'application de ce titre à une œuvre similaire qui pourrait nuire à la vente de la sienne (2).

II. — DROIT PÉCUNIAIRE D'EXPLOITATION.

Le droit moral de l'auteur intéresse surtout l'honneur de l'artiste, mais ce droit est accompagné d'un droit pécuniaire, qui vise directement, comme le mot l'indique, à des profits

(1) V. RENDU, p. 447 ; — LAPORTERIE, p. 453.

(2) En pratique, on n'attache qu'une importance secondaire au titre, car la plupart des artistes n'en font qu'un détail très accessoire ; l'œuvre est exécutée quelquefois avant qu'on ait songé à la nommer. Au dernier moment, ou pour suivre l'usage, et donner à celle-ci une sorte d'état-civil, on lui attribue une dénomination quelconque, généralement insignifiante. C'est ainsi qu'on voit perpétuellement mentionner, dans les catalogues de salons, des Dianes, des Vénus ou de prétendues personnifications allégoriques qui doivent leur titre fantaisiste à un pur caprice de l'auteur et qu'on pourrait, sans inconvénient, omettre, pour s'en tenir à un vulgaire numéro d'ordre.

qui font de la propriété artistique un élément très appréciable du patrimoine, un bien dans le sens matériel du mot. A partir de l'exécution, le droit pécuniaire peut s'exercer dans sa plénitude. On l'appelle généralement du nom de droit de reproduction. Il est plus exact de le dénommer *droit d'exploitation*, expression qui a l'avantage de comprendre tous les modes de jouissance permettant à l'auteur de retirer une rémunération pécuniaire directe ou indirecte.

En effet, il n'y a pas que la vente, ou le contrat d'édition, qui puisse procurer un gain à l'artiste. Plus exactement, les profits ne sont pas tous pécuniaires, ne constituent pas nécessairement des rémunérations en argent; l'exposition publique et même la simple exhibition isolée de l'œuvre peuvent, en attirant sur un nom la renommée et les honneurs, fournir, par la suite, l'occasion de bénéfices pécuniaires. La signature d'un artiste célèbre aura nécessairement plus de prix, sur le marché artistique, que celle d'un inconnu. La gloire et la réputation sont donc susceptibles de devenir, indirectement, productives de gain. Le mot général d'*exploitation* peut donc, à juste titre, s'appliquer au droit pécuniaire, puisque toutes ses formes, exhibition, publication, vente, aboutissent, en définitive, à un accroissement du patrimoine (1).

L'étude de l'exploitation n'est donc autre chose que l'étude du droit pécuniaire d'auteur, considéré dans ses diverses applications, ce qui sera l'objet d'un chapitre spécial.

(1) On doit remarquer que l'exercice du droit pécuniaire d'exploitation est subordonné à une certaine divulgation de l'œuvre. Si l'auteur la tient cachée, il ne peut en tirer aucun profit, ni moral ni pécuniaire; c'est toujours à une publication quelconque que le droit devra de valoir pécuniairement.

Bornons-nous à dire pour le moment que ce droit pécuniaire comprend plusieurs éléments, et se compose lui-même de plusieurs droits distincts :

1) *Le droit de publication*, c'est-à-dire le droit pour l'auteur de faire sortir son œuvre du domaine des choses intimes, et de la condition d'œuvre en préparation, inachevée et inédite, pour lui donner le caractère de chose juridiquement placée *dans le commerce*, susceptible de compter, aux yeux des créanciers notamment, comme un bien ordinaire, d'être appréciée en argent, d'être cédée par l'auteur, d'être saisie par des créanciers.

C'est quand la faculté de publication est exercée par l'artiste que le droit pécuniaire devient distinct et indépendant du droit moral. Jusque-là, l'auteur pouvait, en se refusant à offrir son œuvre aux regards du public, empêcher tout autre que lui-même d'en faire une chose *dans le commerce*.

2) *Le droit de jouissance (usus et fructus)*, ou droit de retirer de l'œuvre les utilités dont elle est susceptible, autrement que par un usage non renouvelable et extinctif du droit ; ce qui comprend les profits, soit de la location de l'œuvre originale, soit de sa reproduction et de l'écoulement vénal des copies.

3) *Le droit de disposition (abusus)*, comprenant le droit de détruire l'œuvre, celui de l'aliéner et celui d'aliéner l'ensemble des prérogatives pécuniaires reconnues par la loi à l'auteur.

On voit que le droit pécuniaire est pour l'artiste une source importante d'avantages variés. Ces avantages seront étudiés dans le chapitre suivant.

CHAPITRE VIII.

EXPLOITATION DE L'ŒUVRE ET DU DROIT D'AUTEUR

L'exploitation de l'œuvre d'art, autrement dit son utilisation en vue d'une rémunération, comprend :

- 1^o La publication,
- 2^o La jouissance et la disposition de l'œuvre originale,
- 3^o La jouissance et la disposition du droit d'auteur (monopole des reproductions).

SECTION I^{re}. — Publication de l'œuvre

A propos de la publication, deux ordres de questions sont à examiner. Il faut se demander en effet, d'abord en quoi consiste la publication, et quels sont ses effets juridiques, ensuite quelle est la capacité requise pour faire acte de publication.

§ 1^{er}. — **Nature et effets de la publication**

On doit entendre par *publication* tout acte faisant sortir une production du domaine de la vie privée de l'artiste, pour mettre cette œuvre au grand jour ; sous les yeux, non seulement de quelques individualités admises dans l'intimité de l'auteur, mais de ce qu'on appelle le *public*. C'est à ce moment que l'œuvre, jusque-là légalement inconnue, isolée et hors des regards, entre en communication avec la société, et se trouve exposée à toutes les conséquences de ce contact permanent ou même simplement temporaire avec la foule : c'est-à-dire aux tentatives d'appropriation que chacun peut en faire, car la simple perception visuelle peut suffire, avec le concours de certains instruments de reproduction, pour s'emparer de la nouvelle forme créée (1).

Tant que l'artiste conserve l'œuvre dans ses cartons, ou à l'état de maquette, peut-on soutenir qu'elle existe véritablement au point de vue des prérogatives juridiques de la propriété intellectuelle ?

Il semble plus exact de dire qu'à ce point de vue, elle n'est encore que *possible*, ou plutôt qu'elle a seulement une existence virtuelle et en puissance ; il faut encore pour lui donner la vie juridique, un acte volontairement consenti par celui qui a réalisé la forme nouvelle : l'acte de publication.

Nous disons qu'il faut un acte de publication *volontaire* de la part de l'auteur. Sans doute une cause indépendante

(1) Le fait de la publication est indispensable à la reconnaissance du droit de l'artiste. La société et la loi ne peuvent lui assurer une rémunération qu'à la condition de faire jouir le public, à un degré quelconque, de l'œuvre exécutée ; et l'auteur ne sera considéré légalement comme tel, que s'il publie son œuvre.

de sa volonté pourra livrer l'œuvre à une publicité *de fait*, qui l'exposera aux usurpations. Une œuvre tenue secrète, et que l'artiste avait peut-être l'intention de détruire, pourra être publiée malgré lui. Mais en pareil cas il serait injuste de faire produire à cet acte illicite les effets d'une publication régulière à l'encontre des intentions de l'artiste (1).

Œuvres inédites. — D'après ce qui précède on a tort de soutenir qu'il n'y a pas, en matière d'art, d'*œuvres inédites* : l'œuvre d'art non publiée, ou publiée frauduleusement malgré son auteur, doit être traitée, en droit, comme la production littéraire restée à l'état de manuscrit, alors même qu'elle paraîtrait achevée au point de vue de l'exécution. D'abord, tant que l'œuvre n'est pas publiée, son maître peut prétendre à bon droit que, dans son appréciation, elle n'est pas achevée; qu'il se réserve de faire subir des corrections à son premier travail. Il a, de plus, le droit incontestable de garder son ouvrage exclusivement pour lui, à l'abri des investigations du public.

La publication, opérée du consentement de l'artiste, fait entrer l'œuvre dans la vie extérieure; et cette seconde naissance, la seule *officielle* en quelque sorte, donne une base réelle au droit pécuniaire jusque-là tenu en suspens (2).

Mais quels sont les faits d'où résultera la publication

(1) L'œuvre devrait continuer à rester *hors du commerce*, par exemple pour les créanciers; car la raison veut qu'une production de l'esprit, qui intéresse au plus haut point la personnalité de celui qui l'a créée, ne soit pas arrachée au domaine de la vie privée et livrée en pâture à la curiosité publique, contre le gré de l'auteur.

(2) C'est à ce moment que le droit intervient pour maintenir dans les mains de l'auteur le bénéfice de son travail, en lui assurant le monopole des profits moraux et pécuniaires dont son œuvre est susceptible, et cela en restreignant légalement la tendance instinctive de chacun à jouir gratuitement de toute production mise à sa portée.

d'une œuvre d'art ? Ce sont tous ceux qui peuvent placer effectivement la création artistique sous les yeux du public, et amener ainsi une première divulgation, qui est suffisante pour placer désormais cette œuvre « dans le commerce » (1).

Il faut exiger la divulgation à un certain *public*, si restreint soit-il ; car la connaissance donnée du sujet à un ami ou à un hôte, au foyer de l'artiste ou dans son atelier, ne suffirait pas à faire présumer l'intention de publier.

Toutefois il n'est pas nécessaire que le cercle de la publicité soit très étendu, ni que la communication soit prolongée très longtemps, car du jour où d'autres personnes que celles de l'entourage intime de l'artiste ont vu l'œuvre, quelque un a pu se rencontrer capable d'en reproduire des copies, ne fût-ce que de mémoire ; le grand public pourra en être saisi d'un moment à l'autre, et l'artiste a donné un consentement irréparable à ce que son œuvre fût connue au dehors.

Les faits dont nous venons de parler peuvent se rattacher tous, soit à la simple *exhibition* ou *exposition* de l'œuvre, soit à sa *reproduction* ou *édition*. Quelques observations doivent être faites relativement à chacun de ces deux modes de publication.

I. — EXPOSITION OU EXHIBITION. — L'artiste étant tout à la fois auteur et propriétaire de son œuvre a le droit d'en tirer profit, même sans aliéner, ni l'original, ni le monopole de reproduction. Sa création peut lui procurer, d'abord, la satisfaction morale d'en être reconnu l'auteur, ensuite les avantages matériels qui résultent d'un accroissement de réputation artistique, enfin certains bénéfices pécuniaires,

(1) C'est-à-dire dans la catégorie des biens que l'on peut vendre et acheter, saisir et exproprier, comme n'étant plus attachés nécessairement à la personne de leur propriétaire.

comme un prix d'entrée perçu des spectateurs. En conséquence, il peut exposer son œuvre, et l'offrir aux regards de tous, non seulement dans son atelier, à un cercle restreint d'amis, mais dans une exposition publique, un Salon, sur la voie publique peut-être, dans une vitrine, à titre d'enseigne ou de réclame. Il peut aussi lever une sorte de tribut sur ceux qui recherchent le plaisir de contempler une œuvre d'art ; il peut étendre sa renommée, et par là augmenter, pour ainsi dire, la valeur marchande de sa signature artistique.

Mais si c'est un droit, ce n'est pas une obligation. L'artiste ne saurait être tenu de livrer à la circulation, d'exhiber aux regards cette œuvre qu'il a créée (1).

Ayant, en définitive, le rôle principal et personnel dans la création, il demeure toujours libre de faire connaître ou non son œuvre ; de la *publier*, en un mot, ou de la garder jalousement pour lui, et même de la faire disparaître (2).

L'auteur est maître non seulement de décider entre le secret et l'exhibition, mais encore de choisir le mode suivant lequel l'œuvre sera exposée publiquement. Il la présentera de la manière qu'il jugera la plus propre à la mettre le mieux en valeur, dans tel cadre, sur tel socle, avec tels accessoires qu'il lui conviendra.

L'exposition d'une œuvre par son auteur peut être faite dans le double but d'obtenir les suffrages du public, et

(1) Le système de la *collaboration de la société*, poussé à l'extrême, aboutirait peut-être à cette conséquence inadmissible, de forcer l'auteur à rendre publique la pensée qu'il a empruntée en partie à la société. Mais nul n'a jamais osé soutenir une pareille obligation.

(2) En conséquence, si un tiers publiait cette œuvre que l'artiste veut garder dans son domaine privé, qu'il peut tenir même à cacher, il y aurait, de l'avis unanime, une agression attentatoire à sa liberté morale, se traduisant tout au moins en une obligation de dommages-intérêts à la charge du coupable (V. MORILLOT, p. 110).

d'offrir l'œuvre aux acheteurs ; elle peut aussi viser simplement à faire connaître et juger cette œuvre, à provoquer son approbation ou ses critiques.

Dans tous les cas, il est à peine besoin de dire que l'artiste, en communiquant la forme donnée à ses pensées, ne cesse pas de garder sur l'œuvre son entière propriété. Il n'expose pas l'œuvre pour en faire l'abandon ; la jouissance dont le public bénéficie n'amoindrit en rien la sienne propre, et se concilie par conséquent avec le maintien intégral de ses droits (1).

Dans l'*exposition* qui sert à manifester l'*exécution*, l'artiste est tenu de respecter certaines règles et de s'abstenir de tout ce qui serait contraire au droit d'autrui ou au droit de la société.

Il faut même remarquer à ce propos, que certaines œuvres, légalement à l'abri de toute poursuite ou même absolument innocentes, tant que l'artiste s'était borné à l'*exécution*, deviennent délictueuses par cela seul qu'il passe de l'*exécution* à l'*exposition* (2).

(1) La jurisprudence décide que l'exposition publique n'a pour but que la réputation artistique et n'enlève pas le droit de propriété (Seine, 21 mars 1839, *Gaz. trib.*, 21 mars 1839). C'est en vertu du même principe que, bien qu'un tableau ait figuré dans une exposition publique, la photographie n'en peut être faite qu'avec le consentement de l'auteur (Seine, 5 décembre 1855, *Ann.* 56, 205).

(2) Ainsi l'œuvre injurieuse, diffamatoire ou obscène, reste impunie tant qu'elle ne reçoit pas de publicité. L'exécution d'un portrait qui ne sort pas de l'atelier est un acte irrépréhensible ; mais l'exposition de ce même portrait, sans le consentement du modèle, est une atteinte aux droits de celui-ci ; de même un dessin d'étude, reproduisant une œuvre d'autrui non tombée dans le domaine public, ne constituera une contrefaçon que s'il en est fait un usage lucratif ou même simplement public, nuisible au droit de l'auteur sur cette œuvre.

I. *Portraits*. — L'exposition d'une œuvre dans laquelle une personne déterminée est représentée, a donné lieu, dans la jurisprudence, à plusieurs applications intéressantes des principes. Le consentement, nécessaire pour l'exposition, peut être présumé ; notamment, comme on l'a vu, à l'égard des personnes qui, ayant une certaine célébrité, ont consenti à poser pour des portraits non payés par elles.

Si donc, en principe, le portrait d'une personne ne peut être reproduit, *exposé* et vendu sans son consentement, ou celui de sa famille quand elle est décédée, il appartient aux tribunaux d'apprécier s'il résulte des circonstances que ce consentement a été donné, et si la famille a un intérêt sérieux et légitime à s'opposer à cette publication (1). La jurisprudence admet que le modèle peut retirer son autorisation donnée tacitement, en l'absence de tout engagement formel et défini ; mais ce retrait peut entraîner une indemnité au profit de l'artiste (2). Le retrait d'autorisation ne soulève pas de difficulté au cas d'exposition privée dans un atelier, ou même d'exposition extérieure dans une vitrine. Mais au cas d'exposition plus solennelle, par exemple, aux Salons annuels des Beaux-Arts, on peut se demander si le modèle, qui a laissé le peintre envoyer sa toile, pourrait tout à coup, dans le cours de l'exposition, retirer sa permission à l'artiste et le forcer à enlever son œuvre. Des considérations d'ordre général, et surtout l'idée d'un accord tacite, irrévocable, semblent devoir paralyser ici la volonté capricieuse du modèle (3).

(1) Civ. Seine, 14 mars 1860, *Ann.* 60, 171.

(2) Paris, 25 mai 1867, *Ann.* 67, 246.

(3) En consentant à l'envoi de l'œuvre au Salon, le modèle a pris en quelque sorte l'engagement d'y maintenir son portrait pendant le délai prévu ; d'ailleurs, les règlements d'exposition interdisent de

Même à l'égard des personnes habituées par profession, comme les actrices, à figurer dans des spectacles publics, l'exposition d'un portrait ne peut se justifier que par un consentement soit exprès, soit au moins tacite (1). Dans ce dernier cas, l'autorisation est assurément plus précaire. C'est une simple tolérance à laquelle l'intéressé peut mettre un terme (2), à charge de dommages-intérêts s'il y avait lieu (3).

Pour les portraits de personnes décédées, il faut le consentement de la famille, à moins que de leur vivant elles n'aient consenti irrévocablement à l'exhibition (4).

Au surplus, les restrictions au droit d'exposition, en matière de portrait, ne peuvent être invoquées que par les intéressés, qui auraient à se plaindre de l'exposition.

2. *Œuvres injurieuses ou diffamatoires.* — D'autres limitations à la liberté d'exposer peuvent résulter de ce que l'œuvre, même sans constituer un portrait, intéresse la personne et la réputation d'autrui. Tout caractère de ce

retirer les œuvres avant la clôture. On ne peut, même en admettant le principe des dommages-intérêts, accepter la possibilité d'un tel retrait. Jugé, que le modèle ne peut révoquer son autorisation d'une manière intempestive et préjudiciable (Paris, 2 janvier 1875, *Ann.* 76, 156).

(1) Comm. Seine, 13 juin 1882, *Ann.* 93, 246.

(2) Référé Seine 11 av. 1855, *Ann.* 60, 167.

(3) Jugé cependant qu'un acteur, figurant dans un groupe, ne peut, à lui seul, faire retirer la photographie de la vitrine; mais c'est qu'apparemment l'image était moins un portrait qu'une scène dans laquelle disparaissait la personnalité en cause. (Paris, 8 juillet 1887, *Ann.* 88, 286.

(4) De même pour les personnes représentées sur leur lit de mort quelle qu'ait été leur célébrité et la publicité attachée aux actes de leur vie. (Seine, 11 nov. 1859, *Ann.* 60, 168; Seine, 16 juin 1858, *Ann.* 58, 250).

genre donné à une œuvre d'art se dévoile forcément à l'exposition. Aussi, l'auteur doit-il s'attacher scrupuleusement à n'exposer que des œuvres incapables d'éveiller les justes susceptibilités d'un tiers.

Il peut y avoir une atteinte à la considération d'autrui dans le simple fait d'adopter certains modes d'exhibition. Ainsi, l'exposition d'un portrait qui est exempt, par lui-même dans son exécution, de toute intention blessante, peut devenir une offense pour le modèle, si elle est faite dans une enseigne, ce qui peut jeter du ridicule sur le modèle, ou même dans une vitrine, mais en compagnie de personnages méprisés ou tristement célèbres⁽¹⁾. Le modèle peut demander, en pareil cas, l'enlèvement de son portrait⁽²⁾.

A plus forte raison, faut-il considérer comme illicite l'exposition d'un portrait qui ne se borne pas à la reproduction des traits du personnage, mais où il est volontairement enlaidi par la caricature, ou accompagné d'emblèmes ou d'inscriptions diffamatoires. Les arts étant un langage compris de tous, on ne peut pas s'en servir pour faire entendre ce que l'on n'aurait pas le droit de dire ou d'écrire explicitement. N'allons point trop loin cependant : la vérité historique a, en effet, ses droits en matière de dessin comme en matière d'écrits, à l'égard de certaines personnes dont on peut signaler les méfaits à l'opinion publique, à la condition d'en faire la preuve ; ou quand il s'agit de juger des événements qui appartiennent aux annales de l'humana-

(1) Paris, 10 mai 1884, *Ann.* 85, 254.

(2) Le modèle peut réclamer des dommages-intérêts du photographe qui publie son portrait sous le nom d'un criminel. L'artiste, même quand il a été trompé sur l'identité de la personne photographiée, devient responsable du dommage causé par son imprudence. (Civ. Seine, 8 mai 1872, *Ann.* 73, 103).

nité. Il faut que, dans un pays libre, le crayon ait les mêmes franchises que la plume et puisse exprimer même publiquement, de bonne foi et sous une forme toujours honnête, des appréciations sur les hommes politiques du jour et sur les faits de l'histoire.

3. *Œuvres immorales.* — Les œuvres obscènes, quand elles viennent blesser les regards du public par l'exposition, sont attentatoires, non plus à la réputation d'une personne en particulier, mais à la morale publique, aux intérêts et et aux droits de la société (1).

En France, une législation spéciale a séparé des délits de presse ordinaires, les infractions de cette nature, pour les soumettre à un régime plus rigoureux.

Grâce à cette législation, l'outrage aux bonnes mœurs commis par la voie d'une œuvre d'art exposée en public, pourra être poursuivi et réprimé plus facilement. L'auteur lui-même de l'œuvre, quand il aura agi en vue de la publicité, ne sera plus couvert par un gérant ou un éditeur, mais sera frappé comme complice suivant les règles du droit commun (2).

4. *Œuvres contrefaisantes.* — L'exposition peut avoir un autre effet intéressant au point de vue particulier de la propriété artistique, en devenant un élément constitutif de la contrefaçon. La loi, en effet, a prévu expressément et puni l'*exposition en vente* d'un objet contrefaisant, et la jurisprudence a reconnu le caractère délictueux à la simple exhibition, dans une exposition quelconque, comme ayant

(1) Il faut entendre par œuvres obscènes celles « qui offensent ouvertement la pudeur » (Littré), caractère qui devra être constaté par une appréciation souveraine du juge du fait.

(2) V. la 3^e partie, chap. IV.

les mêmes conséquences dommageables, puisqu'elle provoque les demandes d'achat (1).

II. — REPRODUCTION OU ÉDITION. — La *publication*, qui peut consister dans le simple fait de l'*exposition* de l'œuvre, résulte à plus forte raison de sa *reproduction* pour la vente. L'exécution ayant donné à l'auteur le moyen d'exploiter sa création idéale, celui-ci doit chercher naturellement à multiplier les chances de gain, en multipliant les exemplaires de l'œuvre par les arts dits de reproduction. La loi lui confère, du reste, un monopole à cet égard, et il en retirera d'autant plus de profits que les exemplaires reproduits et vendus seront plus nombreux.

L'auteur devra donc se préoccuper de faire des copies de son œuvre et de les mettre en vente, mais on conçoit qu'il est rarement outillé et pourvu de l'organisation convenable pour effectuer lui-même la reproduction et opérer la vente des copies. Il s'adressera donc le plus souvent à un intermédiaire qui, disposant du personnel et des instruments nécessaires, et pouvant, par ses relations commerciales, assurer l'écoulement des épreuves, se substituera à lui, en tout ou en partie, et lui fournira ainsi le moyen d'exploiter son œuvre dans les meilleures conditions.

Cet intermédiaire, c'est l'éditeur, auquel l'artiste aura

(1) Seine, 15 janvier 1868, *Ann.* 68, 61 ; — Paris, 19 fév. 1868, *Ann.* 68, 74. Ainsi lorsqu'un artiste fait, d'une œuvre d'art non tombée dans le domaine public, une copie, qui n'a rien de délictueux par elle-même tant qu'on n'en use pas contrairement au monopole de l'auteur de l'original, l'exposition de cette copie constitue, à la charge de celui qui expose, un délit spécial assimilé à la contrefaçon ; parce que cette exhibition, d'après la jurisprudence, peut suffire pour constituer le « débit d'ouvrage contrefait ». (Seine, 15 janv. 1868, *Ann.* 68, 61 ; Paris, 12 fév. 1868, *Ann.*, 68, 74).

presque toujours recours, en le prenant soit comme mandataire, soit comme cessionnaire. Tantôt, en effet, l'éditeur sera chargé seulement de tirer et de vendre les épreuves pour le compte de l'auteur ; tantôt, par un forfait qui simplifiera la situation et délivrera l'artiste de tout souci, l'éditeur deviendra, en échange d'un prix, le cessionnaire du monopole de l'auteur, pour l'exploiter ainsi en son propre nom et à son compte.

Ici nous n'avons pas à nous occuper du contrat intervenu entre l'auteur et l'éditeur, pris comme mandataire ou comme cessionnaire ; il faut se borner à mentionner l'édition comme un mode de publication de l'œuvre, en prenant le mot dans son sens strict de *mise au jour*, de reproduction et de multiplication d'un original.

§ 2. — Capacité requise pour publier une œuvre d'art.

Pour être auteur, c'est-à-dire pour concevoir et exécuter une œuvre d'art, il n'y a pas, on le comprend, de condition de capacité légale à remplir. Les dispositions naturelles, l'inspiration qui agit spontanément, l'instruction et l'éducation artistique qui fournissent au talent ses moyens, suffisent.

Les personnes qui sont en état d'incapacité au point de vue de la jouissance ou de l'exercice de certains droits privés, n'en ont pas moins la faculté de devenir auteurs, si, en fait, elles sont à même de réaliser une œuvre artistique.

La publication, au contraire, peut donner lieu à de véritables questions de droit, pour lesquelles il faut renvoyer, du reste, à l'application pure et simple des principes généraux.

En effet, la publication peut d'abord soulever des pro-

blèmes de droit criminel, comme présentant les caractères juridiques d'un délit (1).

Mais ce n'est pas seulement dans le domaine de la loi pénale que le fait de la publication peut avoir sa répercussion ; il y a nécessairement des conséquences qui touchent aux intérêts les plus graves de l'auteur, sous le rapport moral autant que sous le rapport pécuniaire, puisque sa considération personnelle est en jeu en même temps que son patrimoine. La publication d'une œuvre qui a pour auteur une personne frappée d'incapacité civile peut donc justifier l'intervention de son représentant légal.

On s'est demandé, d'abord, quelle était la condition du mineur en tutelle, au sujet de la mise au jour de son œuvre. Les personnes qui ont mission de protéger le mineur, de prendre soin de sa personne et de ses biens, ont-elles le droit de lui interdire les actes de publication de cette nature, par exemple, l'*exposition* d'un tableau au Salon des Beaux-Arts ? D'après Pouillet (2), les parents « peuvent s'opposer à toute manifestation extérieure de la pensée du mineur, dès qu'elle se produit publiquement ». Quant au *tuteur*, bien qu'il ait moins de pouvoir, en principe, que le père, le même auteur estime qu'il est également souverain appréciateur de l'opportunité de la publication. Il ne paraît pas possible de soutenir une autre opinion (3).

(1) Il faut alors rechercher si on est en présence d'une personne responsable pénalement, quelle que soit, d'ailleurs, sa condition, au point de vue civil, car le mineur peut être *doli capax*, et la femme mariée, pour être incapable civilement dans une certaine mesure, ne jouit d'aucune immunité devant la juridiction répressive.

(2) POUILLET, p. 230.

(3) Si, cependant, la garde du mineur était séparée de l'administration de ses biens, il nous semble que celui qui est investi des droits plus particulièrement relatifs à la personne du mineur, devrait, en

Dans tous les cas, le représentant n'intervient que pour autoriser ou refuser d'autoriser la publication : il ne saurait, à coup sûr, l'*imposer*, car l'appréciation des motifs de ne pas publier est un droit *attaché à la personne*.

Le *mineur émancipé*, au contraire, est libre de publier ses œuvres. Quant à l'*interdit*, il doit être assimilé, sous ce rapport, au mineur non émancipé (art. 509 C. civ.) (1).

Pour le *prodigue* ou le *faible d'esprit*, pourvu d'un conseil judiciaire, la publication de l'œuvre ne se trouve soumise, par les textes qui les concernent, à aucune restriction, en tant du moins que publication pure et simple, et en réservant la question de capacité pour l'aliénation, question sur laquelle il y a controverse (2).

A l'égard, au contraire, de la *femme mariée*, dont l'incapacité est fondée, non sur un besoin personnel de protection, mais sur l'intérêt de la société conjugale, on ne peut admettre la pleine indépendance de la femme en matière de publication. Que le mari ne puisse pas imposer à la femme une publication qui lui répugne, rien de plus juste; mais que la femme puisse se passer de l'autorisation maritale pour publier une œuvre, on ne peut l'admettre sans aller à l'encontre de l'esprit de la loi.

Le mari, étant chargé de l'honneur de son nom, est seul juge des inconvénients qu'il peut y avoir dans une publication qui touche aux intérêts moraux de la société conjugale.

En cas de refus injustifié, cependant, la femme dont les intérêts pécuniaires peuvent être engagés *dans la question*

cas de conflit entre les deux protecteurs légaux, à propos de l'opportunité de la publication, l'emporter sur celui qui est simple administrateur. — V. NION, p. 112.

(1) POUILLET, p. 231; — BLANC, p. 87; — NION, p. 121.

(2) C'est l'avis de POUILLET, p. 235. — V. NION, p. 104.

aura le droit de demander l'autorisation de justice (219 C. civ.). Par contre, le droit de publication appartient de plein droit à la femme *séparée de corps* (1).

Enfin le *failli* peut faire toute publication qui n'appauvrit pas la masse.

SECTION II. — Jouissance et disposition de l'œuvre originale.

L'auteur a, sur l'objet d'art sorti de ses mains, le droit de propriété matérielle, droit qui ne lui a jamais été contesté, du reste, et qui est identique à celui que tout ouvrier travaillant pour son propre compte a sur le produit de son industrie. C'est le droit de propriété ordinaire, fondé sur le travail, comprenant l'ensemble des attributs que l'on a reconnus de tout temps au *dominium*, et dans lesquels on a distingué traditionnellement le *jus utendi*, le *jus fruendi*, et le *jus abutendi*, droit transmissible entre vifs et par la voie de l'hérédité.

Il est clair que le droit de propriété matérielle, appartenant à l'auteur, sur le tableau qu'il a peint ou la statue qu'il a modelée, ne peut pas être moins étendu que celui qui appartiendrait à l'acheteur de cette même chose mobilière. Le monopole de reproduction que le législateur moderne est venu reconnaître à l'artiste, en surcroît de son droit de propriété matérielle, ne peut rien changer à ce dernier. Les deux droits coexistent, à l'origine, sur une même tête, ils peuvent être séparés l'un de l'autre par suite de certains

(1) CALMELS, p. 415.

événements : l'artiste peut conserver l'un et perdre l'autre, et aussi aliéner ensemble ou séparément les deux droits. Mais, tant qu'il conserve la propriété matérielle, il en jouit et en peut disposer, de la même manière que toute autre personne investie du même droit sur le même objet.

Inutile donc d'insister sur les conséquences du droit de propriété matérielle qui, garanti pour l'auteur comme pour tout autre propriétaire d'une chose mobilière, fonctionne, se conserve ou s'éteint, suivant le droit commun (1).

C'est par l'application de ce droit commun que l'artiste peut se trouver dépouillé, à un moment donné, de sa propriété matérielle, sans avoir aliéné ni perdu sa propriété intellectuelle sur le type créé par lui (2).

Mais rien n'empêche un auteur qui jouit à la fois du droit de propriété matérielle et du monopole de reproduction, de transmettre à la fois l'un et l'autre (3).

Le sort de la propriété intellectuelle peut, jusqu'à un certain point, se trouver lié au sort de la propriété matérielle, dans les actes juridiques accomplis par l'auteur. Nous examinerons les difficultés que cette situation peut faire naître, en étudiant la jouissance et la disposition du droit d'auteur (4).

(1) V. LAPORTERIE, p. 5.

(2) Ainsi, l'original soustrait à son auteur peut devenir, après trois ans, la propriété d'un possesseur de bonne foi. En pareil cas, l'artiste ne saurait exercer un droit de revendication sur l'objet matériel, mais il conserve, incontestablement, le droit exclusif de reproduction qu'il n'a pas cédé, et qui n'a pu lui être enlevé par prescription.

(3) Ainsi, quand l'auteur meurt sans avoir disposé de son vivant, soit de la propriété de l'original, soit du droit d'auteur.

(4) Le droit de propriété matérielle est étudié plus loin, à propos de la condition juridique de l'œuvre d'art entre les mains d'un tiers acquéreur qui, à l'égard de la propriété matérielle, a les droits mêmes de l'auteur auquel il a succédé à titre particulier.

Dans le patrimoine des héritiers de l'auteur, l'œuvre originale reste soumise à la condition des biens corporels ordinaires, même après que l'œuvre est tombée dans le domaine public. C'est pourquoi ceux qui voudraient alors la reproduire, n'auraient pas, cependant, le droit de se servir pour cela de l'œuvre originale, sans la permission de son propriétaire.

SECTION III. — Jouissance et disposition du droit d'auteur.

Le « droit d'auteur », quel qu'en soit le fondement rationnel et quelque nom qu'on lui donne, c'est le droit exclusif aux avantages légaux attachés à la création artistique, en dehors de la jouissance et de la disposition du droit de propriété matérielle, avantages déjà classés en deux groupes distincts, sous les expressions *droit moral* et *droit pécuniaire*.

Ces deux droits fonctionnent, tantôt entre les mains de l'auteur ou de ses héritiers, tantôt, à la suite d'une transmission volontaire, entre les mains d'un tiers cessionnaire, en tant, du moins, qu'il s'agit de prérogatives transmissibles et non exclusivement attachées à la personne de l'auteur.

Il y a donc lieu d'examiner :

- 1^o L'exploitation du droit par l'auteur ou ses héritiers ;
- 2^o La transmission du droit à un tiers ;
- 3^o L'exploitation du droit d'auteur par un tiers.

§ 1^{er}. — **Exploitation du droit d'auteur par l'auteur
lui-même ou ses héritiers.**

De même que l'auteur peut, à son gré, publier ou ne pas publier son œuvre, il peut exploiter ou non l'œuvre déjà livrée par lui à la publicité. Il apprécie arbitrairement s'il y a lieu de la tenir dans l'ombre ; de lui retirer la publicité, autant qu'il est possible ; de la détruire même, au lieu de l'exploiter.

Mais il y a, suivant nous, une différence entre l'œuvre d'art non publiée, même par simple exposition, et l'œuvre qui a reçu, ne fût-ce que temporairement, cette sorte de consécration et de couronnement que lui donne un acte de publication volontaire.

Dans le premier cas, l'œuvre est *inédite* , et par conséquent légalement inachevée, s'il plaît à l'auteur de la considérer comme telle. Elle doit donc être réputée insaisissable ; et si l'auteur vient à mourir, le temps pendant lequel la propriété artistique est protégée n'a pas commencé à courir : c'est dans la personne seulement du premier publicateur, véritable auteur au point de vue de l'achèvement, qu'il faudra compter la première période de protection (1).

Dans le second cas, l'œuvre éditée ou publiée devient, à partir du jour de la publication, sujette au droit de gage des créanciers, susceptible d'entrer dans la communauté, enfin passible d'expropriation au profit du domaine public,

(1) Comme le manuscrit d'une œuvre littéraire posthume (décret du 1^{er} germinal an XIII), l'œuvre d'art posthume ne tombera dans le domaine public que 50 ans après la mort du publicateur.

opérée de plein droit cinquante ans après la mort de l'auteur (1).

Quand l'œuvre est le résultat de la *collaboration* de plusieurs, il faut admettre, à défaut de convention contraire, expresse ou tacite, que chacun d'eux peut empêcher la publication en exerçant un droit de *veto*, car chacun a personnellement la faculté indivisible de ne pas faire ce qu'il ne s'est pas engagé à faire : « *In pari causa, melior est causa prohibentis* ». Mais, au contraire, une fois publiée, l'œuvre exécutée en collaboration est dans le commerce; par conséquent, à défaut d'entente entre les intéressés pour l'exploitation ou la non-exploitation, on peut recourir au partage, c'est-à-dire, le droit n'étant pas partageable en nature, à une licitation qui désignera un propriétaire unique, pouvant donner une solution uniforme à la question (2).

A la différence du droit de *propriété matérielle*, qui est susceptible de possession matérielle et de prescription acquisitive au profit d'un tiers possesseur de bonne foi, le droit de *propriété artistique* ne saurait être enlevé à l'auteur ou à ses héritiers par une prescription acquisitive, à laquelle manque toute base quand il s'agit de biens intellectuels (3).

La mort de l'artiste fait passer à ses héritiers la propriété artistique suivant l'ordre légal.

(1) V. VAUNOIS, p. 175; — POUILLET, n° 396; — DARRAS, p. 60.

(2) LAPORTERIE, p. 344.

(3) Ainsi, la possession même des instruments de reproduction, de la planche gravée d'après le dessin original ou des moules servant à éditer une composition en relief, peut bien faire acquérir la propriété matérielle de ces objets, que l'acquéreur aura le droit de conserver dans le même état; mais il ne pourra en tirer aucune reproduction, sans encourir la peine de la contrefaçon, tant que le type artistique lui-même ne sera pas tombé dans le domaine public, ou qu'il n'aura pas obtenu de l'auteur ou de ses ayants-cause une autorisation.

Nous avons vu que la législation sur la propriété artistique et littéraire, avait devancé la réforme opérée d'une manière plus générale, en 1891, par la reconnaissance d'un droit d'usufruit en faveur du conjoint survivant. On avait, dans cette matière spéciale, accordé un droit de succession : d'abord « à la veuve », puis au « conjoint » sans distinction, de l'auteur prédécédé.

Seulement, comme la loi du 9 mars 1891, modifiant l'art. 762 du Code civil, n'est pas conçue d'après le même système que celle de 1866, et tient compte notamment du nombre des enfants, on s'est demandé si, en matière de propriété artistique, il fallait encore s'attacher au système de la loi de 1866, ou considérer celui-ci comme abrogé.

Quelques-uns ont cherché à faire une combinaison des deux lois pour les appliquer à la fois à la propriété artistique. Mais le système le plus rationnel et le plus conforme aux déclarations faites dans les travaux préparatoires de la loi de 1891, consiste à laisser fonctionner les deux lois simultanément et séparément dans la succession de l'auteur (1).

Même quand l'auteur a cédé son droit de reproduction en tant que *droit pécuniaire*, il conserve, en principe, son *droit moral*, c'est-à-dire qu'il aura encore, relativement aux œuvres cédées, le droit de faire respecter soit sa personnalité, en revendiquant la qualité d'auteur, soit l'intégrité de son

(1) La loi de 1866 continuant à gouverner la dévolution spéciale à la propriété artistique, et la loi de 1891 régissant le surplus des biens héréditaires, le droit d'auteur sera attribué *pour moitié* en usufruit au conjoint survivant, tandis que l'usufruit de celui-ci sera, pour les autres biens, du *quart*, ou d'une *part d'enfant légitime le moins prenant*, sans excéder le quart, ou de la *moitié*, suivant la qualité des héritiers (nouvel art. 767, Code civ.).

œuvre, en empêchant le cessionnaire de la modifier sans autorisation.

On pourrait faire rentrer dans l'exploitation par l'auteur, l'acte même par lequel il dispose de son droit au profit d'autrui ; c'est, en effet, une manière d'*exploiter* son droit de reproduction que d'en opérer la transmission, ou moyennant un prix, ou même gratuitement, en échange d'une satisfaction morale dont le donateur se contente en pareil cas. Mais cet acte mérite d'être étudié spécialement.

§ 2. — Transmission du droit d'auteur à un tiers.

Les principes veulent évidemment que l'auteur soit maître de céder son œuvre quand et comme il l'entendra (1), car, comme dit Merlin, c'est « un droit inhérent à la propriété même de l'ouvrage ». Il faut cependant ici, comme en toute autre matière, réserver la question de capacité légale. L'auteur peut transmettre gratuitement son œuvre ou la vendre. Comme il peut céder son original, il peut céder le droit de reproduction, soit à un particulier, soit à un éditeur de profession.

ŒUVRES FUTURES. — On s'est demandé si l'auteur peut céder des œuvres non encore créées, mais qu'il a l'intention d'exécuter ? Le principe rigoureux qui s'oppose aux cessions faites sous condition purement potestative, semble rendre nulle une pareille convention et Pouillet approuve la solution adoptée par la jurisprudence, comme protégeant « les artistes contre eux-mêmes » (2). Il admet pourtant la possi-

(1) Nancy, 31 mai 1890, D. 93, 1, 201.

(2) POUILLET, p. 225. Civ. Seine, 25 mai 1897, *Gaz. Trib.*, 24 sept. 1897.

bilité de dommages-intérêts contre l'artiste qui ne livre pas l'œuvre à l'éditeur au moment convenu.

Nous croyons qu'on peut considérer la cession d'une œuvre non encore réalisée, comme contenant une obligation sérieuse, toutes les fois du moins que la composition demandée à l'artiste est suffisamment précisée dans sa nature et son importance pour qu'il soit possible de fixer des dommages-intérêts en cas de non exécution (1); il n'y a pas alors une condition *potestative* au sens juridique, c'est-à-dire permettant à l'obligé de supprimer, à son gré, l'obligation elle-même; l'artiste a seulement le choix entre l'obligation de faire et l'obligation de payer une indemnité.

RESTRICTIONS A LA FACULTÉ DE TRANSMETTRE. — Le droit d'auteur, dans quelques cas, n'est pas cessible pour certaines raisons particulières, comme il arrive en matière de portraits (2).

TRANSMISSION SIMULTANÉE DE L'ORIGINAL ET DU DROIT D'AUTEUR. — La transmission du droit d'auteur est faite quelquefois accessoirement à la transmission de la propriété matérielle de l'original; mais il ne faut pas présumer trop facilement que cette dernière transmission entraîne la première. Il est bien plus naturel ordinairement de supposer que l'auteur se réserve son monopole, alors même qu'il néglige d'en parler dans la cession de l'original.

(1) V. CALMELS, p. 412. — V. VAUNOIS, *Convent. relatives au droit d'auteur sur les œuvres futures*, Ann. 1900, p. 57.

(2) L'auteur d'un portrait ne peut transmettre à autrui le droit d'exploitation sans l'autorisation de l'intéressé, parce que l'artiste n'a personnellement ce droit qu'à la même condition. — Pour les œuvres illicites ou immorales, la cession est entachée de nullité, comme toute convention basée sur une cause illicite ou contraire aux mœurs. (art. 1131, 1135, 1172, C. civ.)

Deux situations sont à examiner, suivant que l'auteur a stipulé expressément ou non la réserve de son droit de reproduction.

1^o *Cession de l'œuvre avec réserve formelle du droit de reproduction.* — Quand il a été stipulé expressément que l'artiste entend conserver le droit de reproduction, nulle difficulté : le cessionnaire ne peut évidemment se prévaloir que de la propriété matérielle.

2^o *Cession sans réserve formelle.* — Par simple négligence ou par délicatesse, l'artiste omet de manifester expressément, lorsqu'il donne ou vend l'œuvre, son intention au sujet du droit de reproduction. La majorité des cessions d'œuvres d'art sont dans ce cas (1).

A qui revient, dans ce cas, le droit d'auteur ? Question importante, car la jouissance du droit de reproduction a souvent une valeur bien supérieure au prix qu'on pourrait obtenir de l'original tout seul.

1^{er} Système : La transmission de l'œuvre entraîne celle du droit d'auteur ipso facto, au moins en cas d'aliénation à titre onéreux. — Ce droit est l'accessoire de l'œuvre vendue : il faut lui appliquer l'article 1615 C. civ. L'incertitude résultant du défaut de stipulation doit s'interpréter contre l'artiste vendeur (art. 1602), car les artistes ne sont pas soustraits, par la loi de 1793, aux règles du droit commun (2). D'ailleurs, en fait, l'artiste, après s'être dessaisi de l'œuvre, exercerait difficilement le droit d'auteur, puis-

(1) « Il n'est pas à ma connaissance, disait Meissonnier au Congrès d'Anvers, que jamais un peintre ait fait une convention au sujet de son œuvre. Je ne me souviens pas d'avoir donné un reçu du prix d'un tableau, ni qu'on m'ait donné reçu du tableau ».

(2) V. ANCILLON, p. 190.

qu'il ne pourrait forcer le cessionnaire à lui prêter l'œuvre pour les opérations de reproduction. Logiquement, la jouissance du monopole doit être présumée appartenir à celui qui, seul, peut facilement l'exercer (1).

II^e système : Le droit de reproduction reste à l'artiste, mais ne peut plus être exercé que du consentement du propriétaire de l'original. — L'artiste, en cédant l'original, conserve le droit de reproduction, mais grevé désormais d'une limitation : il ne pourra l'exercer que du consentement du propriétaire de l'original. C'est une solution équivoque qui, théoriquement, ne supprime pas le droit, mais en paralyse l'exercice. Résultat déplorable pour l'artiste et pour la société, par l'entrave exorbitante apportée ainsi à la multiplication des œuvres d'art (2). D'ailleurs aucune disposition légale ne corrobore un système aussi arbitraire. Il nous suffira, pour le repousser, d'invoquer le principe d'après lequel les renonciations ne se présument pas.

III^e système : Le droit de reproduction reste intégralement à l'artiste. — La loi de 1793 n'aurait plus d'efficacité pratique, si son but formel, qui est d'assurer à l'auteur ce moyen de rémunération, était à ce point négligé qu'on ne pût conserver le droit de reproduction que par une *stipulation expresse*. Autant vaudrait dire que la propriété artistique n'existe que si l'artiste a eu soin de passer avec l'acheteur de l'œuvre, une convention spéciale pour constituer cette propriété. En outre, un droit d'une nature aussi

(1) Système suivi par les tribunaux depuis 1842. — Paris, 18 août 1879, D. 81, 2, 61 ; — Seine, 11 oct. 1893, *Ann.* 96, p. 15.

(2) V. POUILLET, p. 294.

délicate et aussi personnelle que celui de reproduction ne peut être accordé au premier venu, et on voudrait que, sans avoir réglé soigneusement les conditions d'exercice de ce droit, l'artiste en fût dépouillé au profit d'un acquéreur quelconque, pouvant à son gré discréditer l'œuvre par des reproductions grossières, ou en avilir la valeur marchande par un tirage exagéré, alors que les contrats passés avec des éditeurs, professionnels sérieux, précisent strictement l'étendue de leurs pouvoirs (1) !

La majorité des auteurs admettent ce système (2).

IV^e système : La question de la transmission du droit d'auteur à l'acquéreur doit être laissée, actuellement, à l'appréciation des tribunaux. — Les partisans de cette opinion considèrent que l'intention des parties est souveraine en cette matière, mais que, à défaut d'une convention

(1) Quand le cessionnaire compte véritablement acquérir le droit de reproduction, il a soin de le faire mentionner *par écrit*, afin de pouvoir se défendre à son tour contre les usurpateurs. Ainsi agissent les éditeurs de profession. Si l'acquéreur ne parle pas de la reproduction, c'est qu'il n'y a nullement songé, et qu'en achetant l'original, il n'avait aucune envie de payer une prérogative sans utilité pour lui. L'amateur ne vise guère que sa jouissance personnelle ; il ne spécule pas sur le profit commercial à réaliser par la vente des copies.

(2) Les derniers congrès demandent l'abandon d'une jurisprudence contraire à l'intérêt de l'artiste, ordinairement peu explicite dans ses opérations de vente et opposé par nature aux rédactions minutieuses d'actes compliqués.

Dans ce sens les lois : Allemande, Espagnole, Mexicaine, Norvégienne, Russe, Suédoise, Belge, V. J. Clunet 87, p. 108.

Le projet Philippon (art. 22) réserve le droit à l'auteur sauf une exception : « Le droit sera cédé avec l'œuvre originale lorsqu'il s'agira du portrait, du buste ou de la statue de l'acquéreur ou d'un membre de sa famille ».

Plusieurs lois étrangères font aussi cette réserve.

expresse et à défaut d'un texte donnant une interprétation légale de la convention tacite, les juges ne peuvent décider que d'après les circonstances, en s'attachant à des présomptions simples, tirées de la nature de l'œuvre (original ou reproduction), de la qualité du cessionnaire (amateur ou éditeur professionnel), du *prix convenu*, etc.

1. *Originaux*. — Lorsque l'objet de la cession est un *original*, qui a, par lui-même, une valeur suffisante pour justifier une transmission de la seule propriété matérielle, la cession, surtout si elle est gratuite, doit être présumée limitée (1).

Même pour la cession à titre *onéreux*, il faut distinguer divers cas :

a) Si elle est faite à un *amateur*, on doit examiner si le prix est assez élevé pour comprendre le droit de reproduction.

b) Si elle est faite à un *professionnel*, l'*éditeur* peut être naturellement présumé acquérir en vue de la reproduction, et ce serait à l'auteur à faire la preuve du contraire.

c) Si la cession est faite à l'*Etat*, comme le but de l'Etat doit être l'instruction et l'utilité de tous, il est censé acquérir pour livrer à tous la faculté d'user, par tous les moyens, de l'œuvre d'art, et on peut présumer la cession du droit de reproduction.

2. *Types de reproduction*. — Il y a lieu de croire que la cession du *type de reproduction* (cliché, planche, moule, et en général tout intermédiaire négatif des arts de reproduction), comporte la cession du droit de reproduction, parce que le rôle du *type négatif* est de reproduire, et qu'il semble

(1) CALMELS, p. 438.

porter avec lui la faculté légale d'en user suivant sa destination (1).

3. *Epreuves*.— Quand la cession a pour objet simplement des épreuves ou copies, on n'a pas à rechercher sérieusement si le droit de reproduction est compris dans leur transmission, puisque leur nature même d'épreuves avertit l'acheteur que le droit de reproduction existe entre les mains de quelqu'un, indépendamment de la possession d'une copie isolée. Ce serait au cessionnaire à prouver qu'on lui a vendu le droit avec l'épreuve (2).

Devant les incertitudes où laissent les divergences des interprètes, les artistes ont intérêt à stipuler une réserve formelle du droit de reproduction, quand ils vendent une de leurs œuvres (3).

(1) Jugé qu'en achetant, dans une vente publique et sans réserve de la part du saisi, des pièces destinées à la reproduction, un fabricant acquiert le droit de s'en servir pour la reproduction. Paris, 2 fév. 1842, D. 43, 2, 77 ; — Cass. 28 janv. 1897, *Ann.* 1897, 154.

(2) Civ. Seine, 20 nov. 1891, *Ann.* 1892, 241.

(3) Pour faciliter l'usage de cette précaution, divers moyens ont été imaginés.

En ce qui concerne les œuvres vendues au cours ou à la suite d'une exposition, depuis 1898, pour la *Société nationale des Beaux-Arts*, et depuis 1899, pour la *Société des Artistes français*, les récépissés d'admission aux Salons annuels portent la mention « tous droits de reproduction réservés ». La tâche des artistes exposants est donc ainsi simplifiée, puisque, en cas d'achat, l'acquéreur ne peut retirer l'œuvre du Salon qu'en produisant ce récépissé, par lequel il a été averti et par la remise duquel il reconnaît implicitement, si la mention n'est pas biffée, la réserve du droit de reproduction au profit de l'artiste.

Quant aux œuvres vendues directement à l'atelier, le *Syndicat de la propriété artistique* délivre à ses adhérents des carnets de reçus à souche, libellés de façon à faire connaître à l'acheteur cette même réserve. Cet usage, dont on doit souhaiter l'extension dans le monde des artistes, évitera pour eux des difficultés fréquentes, en

MODES DE TRANSMISSION DU DROIT D'AUTEUR A UN TIERS. —

Il ne s'agit pas ici de la transmission par succession, faisant passer la propriété artistique à des héritiers, continuateurs de la personne de l'artiste, et jouissant en principe des droits mêmes dont jouissait le défunt. Nous ne nous occupons que de la transmission qui s'opère au profit d'une autre personne que les héritiers, et qui fait de l'acquéreur un ayant-cause à titre particulier.

Cette transmission peut d'ailleurs être *forcée*, ce qui arrive en cas de saisie. Quand la transmission est *volontaire*, c'est proprement la *cession* du droit d'auteur qui s'opère, tantôt à titre gratuit, tantôt à titre onéreux.

A. Cession gratuite ou donation. — La donation est comprise parmi les droits du propriétaire. Il n'y aurait guère lieu d'insister sur ce point, si la donation était l'objet d'un acte authentique, indiquant l'étendue des pouvoirs conférés au donataire (1). Mais ce qui fait la difficulté, c'est que le plus souvent la donation n'est pas constatée par écrit.

C'est un don manuel, une tradition opérée de la main à la main, sans conditions ni réserves apparentes. Quand l'artiste donne une de ses œuvres à un ami, ce dernier ne va pas lui demander s'il lui confie aussi le droit de reproduction « A cheval donné, on ne regarde pas la bride », dit le proverbe. Chacun observe le silence sur cette question, bien

faisant admettre *de plano* la réserve, ou en appelant sur elle l'attention de l'acquéreur, ainsi mis en demeure d'opter entre deux sortes d'achats, sauf à verser un prix proportionné à l'étendue de l'acquisition. C'est la solution la plus pratique de la difficulté que nous venons d'étudier. V. dans Soleau, les modèles de reçus recommandés par le Congrès des arts décoratifs, 1894.

(1) CALMELS, p. 375.

qu'il soit utile de connaître à qui revient le droit (1).

Il est donc à souhaiter que les artistes précisent bien l'objet de leur donation. Mais c'est là un vœu qui n'a guère de chance d'être entendu, alors surtout que, dans notre législation, la donation qui est constatée par écrit doit être passée devant notaire. Le *legs particulier* portant sur une œuvre d'art donne lieu aux mêmes questions d'interprétation, qu'il serait prudent d'écarter au moyen d'une explication précise.

Il convient de rapprocher de la cession à titre gratuit, la *concession temporaire*, consentie *gracieusement*, du droit de reproduction (2).

B. *Cession à titre onéreux* (vente, échange, etc.). — C'est celle que l'on entend, dans le langage ordinaire, quand on parle de *cession* sans qualificatif. La cession peut porter sur l'original seul, ou bien tout à la fois sur la propriété matérielle et le droit de reproduction, ou bien encore sur le droit d'auteur seul, l'artiste se réservant la propriété de l'original. Ce qui distingue la cession à titre onéreux de la donation, c'est que la première a pour but, du côté de l'auteur, un avantage pécuniaire à recueillir dont les parties sont libres de fixer l'étendue. Mais il n'est pas légalement nécessaire que cette convention soit l'objet d'un acte écrit ; les parties ont le droit de s'entendre verbalement.

Cette latitude est la cause de fréquents ennuis pour les parties, dont chacune tient à réclamer le maximum d'avant-

(1) V. M. COLIN, *Revue pratique*, n° 54.

(2) Un auteur peut permettre à un éditeur, et sans exiger de lui une rémunération, de faire des copies pour les vendre. Mais les autorisations gracieuses sont toujours révocables. Paris, 29 janvier 1875, *Ann* 76, 156.

tages, en l'absence, habituelle d'ailleurs, de stipulations expresses (1).

Comment alors déterminer la volonté des parties? On s'attachera à des présomptions basées sur l'appréciation des faits, tâche souvent délicate réservée aux tribunaux (2).

On a parlé d'*imposer* aux artistes des formalités qui deviendraient indispensables à la validité même de la transmission. Tout le monde, a-t-on dit, est intéressé à connaître exactement son droit : l'artiste aura plus de crédit auprès de l'éditeur s'il lui présente une garantie plus solide que sa simple affirmation, et les tiers qui contractent avec les artistes ont autant d'intérêt « à connaître leur vraie situation que de savoir si leurs immeubles sont grevés d'hypothèque » (3). Sans aller jusqu'à rendre obligatoire une formalité analogue à la délivrance du brevet, on pourrait organiser une preuve écrite (4).

Il n'est d'ailleurs pas nécessaire que l'auteur ait stipulé un prix de vente pour qu'il y ait contrat à titre onéreux. Il pourrait y avoir encore *vente* moyennant un prix à déterminer plus tard, par exemple à dire d'expert ; il pourrait y

(1) Rien dans la loi de 1793 n'établit la nécessité de formes spéciales. Les auteurs (Renouard, n° 165, Calmels, p. 376) le déplorent. La vente peut être verbale, et les mêmes incertitudes sont à redouter que pour la donation manuelle, les conventions verbales étant rarement précises, et toujours difficiles à prouver ultérieurement.

(2) L'artiste fera bien de constater par écrit les actes de cession, et sans aller jusqu'à l'acte notarié, de fixer les termes de la cession, au moins dans une lettre missive, ou une quittance conçue dans la forme préconisée plus haut. On évitera ainsi les difficultés provenant de ce qu'un même droit est parfois cédé à plusieurs personnes, et souvent avec entière bonne foi, par l'artiste qui a oublié ou ignore les conséquences fâcheuses de pareilles concessions.

(3) CALMELS, p. 381.

(4) Comme l'ont fait les lois russe et anglaise.

avoir aussi *échange*, ou encore simple *concession* temporaire à titre de louage. Ce sera aux juges à apprécier la nature du contrat, et à interpréter les conventions d'après les articles 156 et suivants du Code civil.

La transmission, en effet, peut consister soit dans un abandon *définitif* du droit, de manière que le concessionnaire en usera seul jusqu'à extinction, soit simplement dans un abandon *provisoire* de ce droit, l'auteur se réservant d'en reprendre la jouissance après un certain délai. C'est ce qui arrive dans les cas suivants :

1° *Contrats d'édition*, dans lesquels il est stipulé formellement que la reproduction pourra être effectuée par l'éditeur pendant tel délai, et jusqu'à concurrence de tant d'exemplaires. Cette condition étant remplie, le droit fait retour à l'artiste.

2° *Remise en nantissement*. — Dès lors que les œuvres d'art peuvent faire l'objet d'un nantissement (1), le créancier qui reçoit entre ses mains le privilège de reproduction (2) peut être considéré comme un cessionnaire temporaire, qui, une fois payé, devra restituer l'œuvre, son droit étant ainsi subordonné à l'existence de la dette. On peut faire une observation analogue pour le prêt.

C. *Transmission forcée ou saisie*. — Il ne s'agit pas ici de la saisie de *l'original* ou des *copies*, objets matériels qui peuvent se trouver avec d'autres meubles en nature, dans le patrimoine de l'auteur. Il ne s'agit pas même de la *saisie-arrêt* qui peut être opérée sur les revenus provenant à l'artiste de l'exercice de son droit d'auteur. Nous voulons

(1) POUILLET, 198 ; — Paris, 15 janvier 1874, *Ann.* 76, 76.

(2) Paris, 24 avril 63, *Ann.* 63, 384.

parler de la mainmise de la justice, au profit des créanciers, sur le droit d'auteur lui-même, autrement dit sur le monopole de reproduction.

Cette saisie est-elle possible et dans quelles formes ?

Les auteurs ne sont pas d'accord sur la possibilité pour les créanciers d'exercer leur droit de gage général sur cette espèce de bien. Nous admettrons bien que la saisie n'est pas possible, à raison du caractère personnel du droit d'auteur, tant que l'artiste n'a pas publié son œuvre et ne lui a pas reconnu lui-même le caractère d'un bien *dans le commerce*. Mais rien ne s'oppose à ce que les créanciers exercent les droits de leur débiteur sur un bien, dont celui-ci a fait lui-même une source de revenus en vendant des reproductions (1).

En admettant la possibilité pour les créanciers de se faire autoriser par les tribunaux, soit à exercer eux-mêmes le droit de l'artiste, leur débiteur, soit à faire vendre ce droit aux enchères, il faut bien remarquer, en ce qui concerne la vente forcée, que le Code de procédure n'a pas réglé spécialement les formes de cette saisie, qui ne peut rentrer aucunement dans la saisie-exécution, puisqu'il s'agit d'un bien intellectuel et non corporel. Il appartiendra donc au tribunal de dire à quelles formalités les créanciers devront recourir pour obtenir la réalisation de leur gage : leur situation a, ce semble, beaucoup d'analogie avec celle des créanciers qui cherchent à se faire payer sur la valeur d'un fonds de commerce (2).

(1) Pour résister à cette prétention des créanciers, il faudrait que l'auteur indiquât un motif d'ordre public, par exemple, le caractère immoral de l'œuvre. Dans les autres cas, les créanciers ne sauraient être privés du droit de se payer sur cette portion du patrimoine de leur débiteur.

(2) V. BOITARD et COLMET-DAAGE, édition GLASSON, *Leçons de procédure civile*, n° 852.

§ 3. — Exploitation du droit d'auteur par un tiers.

Quand le tiers auquel est transmis le droit d'auteur est un acquéreur à *titre gratuit*, l'étendue de son droit doit être réglée par les termes mêmes du contrat et, à défaut d'explication formelle, par une interprétation plutôt restrictive qu'extensive de la volonté des parties, puisqu'on est en présence d'une concession sans compensation pécuniaire.

Quand il s'agit, au contraire, d'un cessionnaire à *titre onéreux*, on doit tenir compte du caractère commutatif de la convention, qui tend à procurer à chacune des parties, un certain équivalent des obligations qu'elle contracte; il y a lieu aussi de s'inspirer des usages qui, en cette matière, sont d'un utile secours, parce que les transmissions à titre onéreux sont naturellement de beaucoup les plus fréquentes, et que la qualité d'éditeur appartient ordinairement à des personnes qui en font leur profession exclusive.

L'artiste qui transmet uniquement le droit de reproduction, en se réservant la propriété matérielle de l'œuvre, a besoin d'échanger avec l'autre partie des explications formelles à cet égard, écrites ou non.

Cet accord mérite de s'appeler un contrat d'*édition*, car celui qui acquiert le droit de reproduction se propose d'*éditer* l'œuvre, c'est-à-dire d'en tirer parti en en multipliant les exemplaires. Il faut parler, maintenant, des rapports respectifs de l'auteur et de l'éditeur.

Absence de réglementation légale. — La loi française n'a ni défini, ni réglementé le contrat d'édition. On s'est demandé s'il convenait de codifier les règles établies par l'usage, et consacrées par les conventions entre auteurs et éditeurs, ou s'il ne valait pas mieux rester dans l'état actuel.

Quand on considère le mouvement des idées, à l'étranger, sur ce point, on constate une tendance accentuée à la codification (2).

Chez nous, les formes de cette convention étant très variables, certains prétendent qu'il vaut mieux se passer de définition légale et laisser aux parties le soin de s'expliquer chaque fois sur la portée de leurs obligations; les tribunaux n'ont qu'à interpréter le contrat suivant le principe de la liberté des conventions.

Opinion de la doctrine. — La doctrine voit généralement, dans l'édition, une convention d'une nature spéciale (3). Le titulaire d'un droit exclusif de reproduction concède à l'éditeur le droit de tirer un certain nombre d'épreuves, moyennant une rétribution et une obligation de faire, consistant à assurer la vente des copies. Ce contrat renferme la transmission du monopole et l'engagement de l'utiliser :

1° L'éditeur acquiert réellement un droit de publication que l'auteur s'engage à rendre efficace;

2° L'auteur peut exiger cette publication que l'éditeur s'oblige à faire.

(1) On trouve ce contrat défini ou réglementé dans beaucoup de législations : Autriche, Code civil de 1811, art. 1164; Hongrie, Code comm., 1875, titre VIII; Danemark, loi de 1857; Norvège, Bolivie, Equateur, Guatemala, Mexique, Russie, etc. (V. J. CLUNET, 1896, p. 78). — D'après le Code suisse des obligations, art. 372 : « Le contrat d'édition est un contrat par lequel l'auteur d'une œuvre... ou ses ayants-cause s'engagent à remettre cette œuvre à un éditeur, qui, de son côté, s'oblige à la publier, c'est-à-dire à la reproduire en un nombre plus ou moins considérable d'exemplaires et à la répandre dans le public. » (V. PESCAUD, *Revue générale de droit*, 1894; voir Congrès de Milan, J. CLUNET, 1892; Congrès de Barcelone, *Droit d'auteur*, 1893).

(2) V. EISENMANN, *Le contrat d'édition*; — HUARD, *Contrats entre auteurs et éditeurs*; — LARDEUR, *Contrat d'édition*.

Certains jurisconsultes cherchent au contraire à faire rentrer ce contrat parmi ceux prévus par le code⁽¹⁾.

Il nous paraît à la fois plus simple et plus juridique de dire que le contrat d'édition est une convention *sui generis*, distincte des contrats nommés dans le Code civil, et régie par la commune intention des parties.

MODALITÉS DE LA CESSION FAITE A L'ÉDITEUR. — La cession peut être pure et simple, *générale* quant aux moyens de reproduction, ou au contraire *limitée* à certains moyens ou à une certaine quantité d'exemplaires.

I. *Cession pure et simple*. — Lorsque l'auteur concède purement et simplement son droit de reproduction, l'éditeur dispose d'une manière illimitée de tous les moyens de copie. Il peut donc publier l'œuvre en tous formats et par tous les procédés graphiques et plastiques. Il peut en faire

(1) I. *Louage de choses*. La qualification est inexacte, parce que le code réserve cette dénomination à des contrats portant sur un objet matériel. — II. *Louage de services*. Si on peut donner ce nom au contrat d'édition, lorsque les travaux de reproduction et de vente sont faits pour le compte et aux frais de l'éditeur, il n'en est plus ainsi quand l'éditeur acquiert personnellement le droit de publier pour son compte. — III. *Vente*. Il n'y a véritablement vente que si l'artiste cède tous ses droits à l'éditeur, mais cela n'arrive pas toujours et forcément. Dans tous les cas, l'idée de vente est insuffisante, puisque l'existence d'un prix payé à l'auteur se combine avec l'obligation pour l'acheteur de publier, ce qui n'arriverait pas s'il était simplement acheteur.

— IV. *Contrat de société en participation*. Cette thèse a été admise dans le cas où l'auteur *aliène* les productions de son esprit, pour un temps déterminé, entre les mains d'un éditeur, à charge pour l'éditeur de les publier et vendre, et de payer une certaine somme par exemplaire vendu (Seine, 4 juin 1896, *Ann.* 1897, 349). Cette opinion est admissible quand l'auteur et l'éditeur participent également aux pertes et aux gains, mais non quand l'auteur est payé par une somme fixée à forfait.

autant d'éditions successives qu'il veut. Son droit aura la durée maximum assignée par la loi à l'artiste lui-même, et il pourra exploiter dans tous les lieux et par tous les procédés accessibles à l'auteur. Le concessionnaire ayant le plein exercice du *droit pécuniaire*, c'est à lui qu'incombe le soin de poursuivre les contrefacteurs⁽¹⁾.

A l'égard du *droit moral*, l'éditeur n'est point substitué à l'artiste et doit, au contraire, se conformer entièrement aux règles de protection admises en faveur de l'auteur pour faire respecter sa personnalité et l'intégrité de son œuvre. En effet, les prérogatives de cet ordre n'ont pas été comprises dans la cession, qui est seulement la transmission du droit pécuniaire. Les prérogatives du droit moral sont même, pour la plupart, intransmissibles, et celles qui peuvent être cédées, comme le droit de modifier l'œuvre, ont besoin d'être l'objet d'une transmission spéciale et formelle.

L'éditeur qui peut invoquer une cession pure et simple, n'en est donc pas moins tenu de ne point cacher le nom de l'auteur et de ne se permettre, ni modification véritable de l'œuvre, ni même aucune imperfection notable dans la reproduction, puisque l'œuvre doit rester la même entre les mains de l'éditeur et dans toutes les copies. La violation de ce droit entraînerait l'obligation à des dommages-intérêts, sinon toujours la résiliation du contrat⁽²⁾.

L'artiste qui concède son droit sans restriction à un éditeur, ne peut-il l'empêcher du moins de traiter en second avec un autre pour se décharger ainsi du soin de la reproduction ? En un mot, le contrat d'édition est-il personnel à l'éditeur, comme fait *intuitu personæ*. La question est

(1) Civil Seine, v. 22 décembre 1863, *Ann.* 63, 408.

(2) Seine, 11 octobre 1843, *Ann.* 96, p. 15. — Seine, 3 avr. 1897, *Gaz. trib.*, 4 avr. 1897 ; — Seine, 19 juin 1897, *Gaz. trib.*, 20 juin 1897.

controversée; on admet cependant, en général, que cela dépend des circonstances de la cause. Par exemple, si le second éditeur manque des qualités et de l'outillage nécessaires à une bonne reproduction, le premier contrat sera sujet à résiliation. De même, toutes les fois qu'on déduira des termes du contrat que l'auteur a eu en vue uniquement la personnalité de l'éditeur. En réalité, les auteurs prennent non pas l'éditeur qu'ils veulent, mais celui qu'ils trouvent; le choix de l'éditeur n'est permis qu'aux plus illustres (1).

II. *Cession limitée*. — L'artiste, en concédant à l'éditeur son droit de reproduction, peut lui imposer des restrictions diverses dans l'étendue de ses pouvoirs. Citons les plus usitées.

1. *Nombre d'exemplaires*. — L'artiste autorise l'éditeur à publier et vendre pour son compte un nombre déterminé d'exemplaires de son œuvre. Ce nombre est généralement établi d'après la quantité présumée nécessaire pour indemniser l'éditeur de ses frais de reproduction, et lui assurer un certain bénéfice, le surplus étant réservé à l'auteur.

2. *Durée de l'exploitation*. — L'éditeur est autorisé à exploiter l'œuvre pendant un délai de tant d'années, et le prix de la cession est proportionné au nombre d'années accordées.

3. *Lieu de l'exploitation*. — L'éditeur reçoit la concession d'exploiter dans une certaine étendue de territoire : un état, un département, une ville.

4. *Genre de reproduction*. — Le droit peut être limité à un format déterminé ou bien à l'emploi de telles matières :

(1) V. LARDEUR p. 212, — Paris, 20 avr. 1894, D. 94, 2, 241.

bronze, marbre, argent, par exemple, ou à telle branche de l'art : lithographie, photographie, etc.

5. *Traités combinés.* — Il est facile à l'auteur de varier les conditions de ses traités, de manière à pouvoir passer plusieurs conventions pour une même œuvre, en veillant à ne point accorder à l'un ce qu'il a déjà concédé à l'autre ; car on conçoit qu'il peut céder son droit à plusieurs éditeurs simultanément ou successivement (1).

Les rapports entre les parties sont réglés souverainement par leurs conventions. En cas de silence du texte, l'auteur garde, en principe, tous les droits qu'il n'a pas cédés expressément (2).

DROIT DE CONTRÔLE DE L'AUTEUR.

Quand l'auteur a cédé son droit d'une façon limitée à un éditeur, le cédant est intéressé à connaître et à réprimer les violations éventuelles de la partie réservée de son droit. Pour cela, il doit jouir d'un droit de contrôle qui est la conséquence directe des clauses de réserve. Il faut bien qu'il sache si l'éditeur n'a pas exécuté et vendu plus de reproductions qu'il ne devait (3).

En l'absence de toute réglementation, l'éditeur est au

(1) Par exemple, l'un exploitera l'œuvre en France, l'autre à l'étranger, ou bien l'un ne fera que des reproductions en bronze, tandis que l'autre vendra seulement des photographies de l'œuvre.

(2) Lyon, 23 juin 1847, D. 36, 2. 109.

(3) Les projets proposés par l'*Assoc. litt. et artistique intern.* depuis 1888, se ramènent en général à la nécessité, pour l'éditeur, de ne produire que sur le vu d'un *bon à tirer*, signé de l'auteur (Milan, 1892), et à l'inscription sur des registres du nombre exact d'exemplaires tirés (Barcelone, 1893 ; Anvers, 1894 ; Dresde, 1895 ; Monaco, 1897).

moins tenu de justifier, par l'établissement de comptes sérieux, de la réalité et de l'importance des opérations de tirage, avec des livres tenus dans les conditions prescrites au livre 1^{er}, titre II, du C. comm. On admet cependant une certaine tolérance, dans le chiffre des exemplaires, à l'égard des œuvres imprimées, dont quelques-unes doivent être remplacées pour défauts du tirage (1).

Pour les infractions au contrat relatives à la forme ou à la branche de l'art convenues, elles sont faciles à vérifier *de visu*, sans le secours de la comptabilité.

Infractions aux clauses du contrat. — L'auteur et l'éditeur étant tenus également de se conformer aux clauses de la convention, toute violation de celle-ci de la part de l'un ou de l'autre, l'expose à des dommages-intérêts ou même à la résolution du contrat pour inexécution.

Les contestations qui peuvent s'élever à propos de la cession à titre onéreux du droit d'auteur, font naître la question de la commercialité ou de la non-commercialité de l'exploitation de ce droit, question qui a son intérêt, notamment au point de vue de la compétence.

Il est évident, d'abord, que les actes concernant la publication de l'œuvre et son exploitation directe par l'auteur, n'ont aucun caractère commercial : ce sont des actes civils (2).

Mais le caractère commercial ne s'attacherait-il pas aux

(1) Seine, 4 juin 1896. *Ann.* 1897, 349.

(2) CALMELS, 421 ; — POUILLET, p. 275 ; — RENOARD, t. II, p. 219 ; — NION, p. 341. — Jugé que l'artiste qui publie lui-même ses dessins ne fait pas acte de commerce, alors qu'il achète les fournitures et prend toutes les mesures nécessaires à la publication et à la vente de ses travaux, par exemple en faisant achat de cadres pour ses tableaux. Lyon, 19 mai 1863, *Ann.* 63, 285. Même quand il travaille pour un industriel, l'artiste ne fait pas acte de commerce, Lyon, 17 juin 1874, *Ann.* 74, 317.

actes de transmission à titre onéreux du droit de propriété artistique ? Calmels distingue : la cession que ferait un auteur commerçant serait un acte de commerce ; la cession aurait, au contraire, le caractère civil si l'auteur n'était pas commerçant. D'après Pouillet, l'artiste peut devenir commerçant en exploitant commercialement sa propriété, ou en s'associant avec un éditeur, dans un but commercial, par exemple, en matière de photographies (1). Enfin, dans un autre système qui nous paraît préférable, la convention est toujours civile du côté de l'artiste, et ne devient commerciale que pour le cessionnaire commerçant. Il en résulte que l'auteur peut actionner l'éditeur devant la juridiction commerciale, et que l'éditeur doit actionner l'auteur au civil (2).

Enfin des questions de capacité se présentent du côté de l'auteur, dans tous les modes d'exploitation, parce que tous supposent nécessairement des contrats, et d'autres actes juridiques exigeant une certaine capacité légale. Il y a lieu, à cet égard, de suivre simplement les règles générales, les incapables ne pouvant, en matière de propriété artistique comme pour tous les autres droits pécuniaires, agir que par leurs représentants, ou personnellement avec les autorisations et autres formalités requises pour la validité de leurs engagements (3).

(1) CALMELS, p. 421. — POUILLET, p. 239.

(2) PASCAUD, *Rev. générale*, 1894.

(3) Ainsi l'auteur mineur en tutelle, ou interdit devra être représenté par son tuteur qui, suivant les uns, peut agir seul, et suivant les autres, doit obtenir l'autorisation du conseil de famille. Il y a doute sur le point de savoir si le mineur émancipé peut se passer de l'assistance du curateur, pour aliéner ce meuble incorporel. Certainement il a besoin du curateur pour recevoir le prix. L'artiste pourvu d'un conseil judiciaire, serait dans le même cas.

Enfin, la femme mariée ne peut se passer de l'autorisation du mari, ou de justice pour exploiter son droit d'auteur, pas plus que pour publier son œuvre. Il en est autrement de la femme séparée de corps.

CHAPITRE IX

SANCTION LÉGALE DES DROITS DE L'AUTEUR

Il n'y a pas de règle sans une sanction, et les prérogatives de l'auteur ne seront efficacement sauvegardées que si ce dernier peut obtenir la répression en justice des atteintes portées à l'exercice de ses droits.

Or, nous l'avons vu, en dehors du droit de propriété ordinaire sur l'objet matériel, les droits de l'artiste se ramènent à deux : le droit moral et le droit pécuniaire. Il ne saurait être question, dans une étude comme celle-ci, d'approfondir les règles relatives à l'exercice des actions judiciaires, à la compétence ou à l'exécution des jugements, et qui sont d'ailleurs, en général, communes aux diverses branches de la propriété intellectuelle. Nous nous bornerons donc à énumérer les sanctions auxquelles l'artiste peut recourir pour faire protéger son droit pécuniaire et son droit moral ; renvoyant pour le surplus aux traités spéciaux devenus classiques sur la matière (1), et nous men-

(1) V. BLANC, CALMELS, COUHIN, POUILLET, DARRAS, GASTAMBIDE, LAPORTERIE.

tionnerons aussi certains moyens de défense collective organisés au profit des artistes.

I. — Sanction du droit pécuniaire

L'artiste peut s'adresser aux tribunaux toutes les fois qu'il y a violation, nous ne dirons pas uniquement de son droit de reproduction, mais, d'une manière plus générale, de son droit d'exploitation. Seulement, comme c'est ordinairement par la reproduction non autorisée de son œuvre que les tiers cherchent à détourner à leur profit les bénéfices de l'exploitation, c'est l'action en contrefaçon que l'artiste aura le plus souvent à invoquer.

D'après l'art. 425 du Code pénal « toute édition de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée, en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une *contrefaçon* ; et toute contrefaçon est un *délit* ».

Toutes les fois donc qu'une œuvre d'art *quelconque*, car on admet que cet article vise tous les procédés de publication, sera contrefaite, il y aura lieu d'invoquer la protection de la loi.

Bien plus, l'artiste n'est pas armé seulement à l'égard du fait matériel de la reproduction, mais encore contre la vente, l'exposition en vente, l'introduction en France d'œuvres contrefaisant la sienne : en un mot contre tous les faits assimilés à la contrefaçon.

Enfin notre législation permet d'atteindre encore des actes, autres que les précédents, comme attentatoires aux droits pécuniaires de l'artiste.

I. CONTREFAÇON PROPREMENT DITE.

Il s'agit de la violation du droit d'auteur, sous une forme particulière, et nullement de ce qu'il peut y avoir,

dans la contrefaçon elle-même, de contraire aux droits des tiers. Il est évident, du reste, que les règles auxquelles doit s'astreindre l'auteur pour respecter les droits d'autrui, s'imposent également à celui qui se livre à la contrefaçon de l'œuvre, et qu'il ne sera pas moins responsable que l'auteur lui-même du tort causé, par exemple, au modèle, par la reproduction non autorisée d'un portrait.

Nous parlerons brièvement de la contrefaçon qui, à elle seule, a été l'objet de travaux très étendus. Les solutions si complètes données par les auteurs qui ont traité spécialement la matière, rendent inutile le développement de ce sujet (1).

La contrefaçon est, d'après l'esprit de l'article cité plus haut, toute *reproduction non autorisée* par l'auteur ou ses ayants-cause. Dès lors, deux points seulement sont à vérifier :

1^o S'il y a *reproduction* véritable, c'est à-dire copie assez caractérisée pour constituer une appropriation du travail créateur fixé dans l'œuvre d'art ;

2^o Si la volonté de l'auteur de l'original a été violée, soit en copiant l'artiste contre son gré, soit en se dispensant de son autorisation, soit même en dépassant les bornes de l'autorisation accordée ; par exemple, dans un contrat d'édition limité à telle matière ou à tel nombre d'exemplaires.

(1) Remarquons, à ce propos, une imperfection de langage qui obscurcit souvent la discussion : la plupart des auteurs désignent du même mot « contrefait », l'original reproduit et la copie non autorisée de cet original. On a proposé, et nous admettons le mot *contrefaisant* pour désigner la copie illicite, tandis que le mot *contrefait* nous paraît devoir s'appliquer uniquement à l'œuvre copiée. V. LAPORTERIE, p. 89 ; — RENOUD, t. II, p. 14.

ÉLÉMENTS DU DÉLIT. — 1. *Appropriation contrefaisante.*

— A partir de quel point la libre imitation de l'œuvre d'autrui cesse-t-elle d'être licite pour devenir contrefaisante ? Nous l'avons vu au chapitre VI, où il a été parlé des principes pouvant servir à apprécier, dans les cas douteux, si l'œuvre prétendue illicite est une contrefaçon pure et simple ou une imitation suffisamment *nouvelle* pour constituer non pas une reproduction, mais un original. C'est, pour les copies à la main, une question de fait qu'on devra trancher suivant les circonstances, sans tenir compte de ce que le contrefacteur a avoué ou caché son usurpation (1).

Nous ne parlerons ici que des deux cas sur lesquels on puisse poser une règle absolue : le cas de copie mécanique et celui de reproduction par un art différent. Il va sans dire que la légère tolérance de l'artiste ne saurait se retourner contre lui, et constituer une sorte de légitimation de la fraude par prescription.

a). *La copie mécanique* qui s'exerce par surmoulage, calque, ou impression au moyen du type même de reproduction qui a servi à l'original, est évidemment une contrefaçon, puisque c'est la reproduction la plus absolue, la plus adéquate de l'œuvre. Il ne peut donc y avoir de doute au sujet de cette usurpation brutale opérée mathématiquement (2).

b). *La reproduction par un art différent* prête, comme on l'a vu, à la controverse, à tel point qu'on a voulu permettre toute reproduction, sinon par un art d'une branche voisine dans la même classe, par exemple la gravure par la photographie (3), du moins par un art d'une autre classe : d'un

(1) Par exemple, en inscrivant sur l'œuvre les mots : « D'après X... »

(2) ANCILLON, p. 197.

(3) RENOARD : t. II, n° 41.

art graphique à un art plastique ou réciproquement.

Plusieurs législations consacrent cette théorie : la Suisse, l'Allemagne, le Mexique (1). Nous la repousserons néanmoins, parce que, si la sensation produite par le relief des arts plastiques est bien différente de celle qui se dégage des couleurs et des demi-teintes de l'œuvre graphique, du moins l'ensemble, la conception générale, la composition se retrouvent identiques dans l'œuvre contrefaisante, et le travail créateur de l'original aura été réellement usurpé. Cette opinion est généralement admise en France (2), sauf pour quelques-uns qui prétendent légitimes les reproductions des œuvres de l'*art pur*, par l'*industrie*, sous prétexte que ces reproductions « ne créent pas aux beaux-arts une concurrence réelle » (3). Quel que soit le mode employé pour opérer l'usurpation, celle-ci existe, et même l'usurpation industrielle semble plus dommageable que la contrefaçon isolée accomplie par le premier venu, car la première avilit en quelque sorte la composition originale en la diffusant souvent à satiété et en même temps atteint l'artiste dans l'usage le plus pratique de sa propriété, qui est aujourd'hui, nous l'avons dit, de l'appliquer à l'industrie (4). Aussi, les congrès se prononcent-ils contre toute reproduction industrielle non autorisée (5).

Tout au plus admettrions-nous comme licite la reproduction, toujours imparfaite, de l'œuvre, par ce qu'on appelle des « tableaux vivants », car il ne peut y avoir là qu'une

(1) Projet de la loi russe, art. 60, *Droit d'auteur*, janvier 1900.

(2) NION, p. 57. — LE SENNE, n° 29. — POUILLET, p. 457.

(3) HÉLIE et CHAUVEAU, t. VI, p. 33.

(4) Seine, 18 mars 1882, *Ann.* 83, 117. — ANCILLON, p. 207.

(5) La loi autrichienne admet la reproduction par l'industrie.

représentation fugitive et lointaine, sans danger sérieux pour le monopole de reproduction (1).

2. *Violation de la volonté de l'auteur.* — La copie la plus complète, la contrefaçon la plus absolue ne peuvent, bien entendu, être illicites que si elles sont faites sans l'autorisation de l'auteur. Si l'auteur a donné son consentement, le reproducteur est inattaquable. Mais on doit établir comme règle générale que le consentement est l'exception, et la prohibition la règle. En un mot, dans le silence des parties, il faut présumer la volonté absolue, chez l'auteur, de se réserver tous les modes d'exploitation de son œuvre. Par conséquent, toute reproduction par un tiers sera estimée contrefaisante tant que ce tiers n'aura pas établi qu'il a été autorisé à la faire.

3. *Mauvaise foi.* — Il n'est pas nécessaire, pour faire prononcer qu'il y a eu délit, de démontrer que le reproducteur a agi intentionnellement dans le but de nuire à l'auteur original (2). Nous pensons cependant, avec Pouillet (3), que l'excuse de bonne foi peut être admise, mais c'est au reproducteur à en faire la preuve, comme il devrait faire la preuve de l'autorisation alléguée. Ainsi, l'éditeur d'une œuvre d'art pourra, à raison d'un malentendu causé par l'obscurité du contrat qui semblait l'autoriser à reproduire dans telles conditions, faire admettre sa bonne foi.

D'ailleurs, l'admission de cette excuse le libérera bien de la sanction pénale qui frappe le contrefacteur, mais non toujours de l'obligation aux dommages-intérêts en cas de faute, suivant le droit commun.

(1) DEMANGE, p. 149.

(2) RENOUARD, t. II, 313.

(3) POUILLET, p. 383. — ANCILLON, p. 213. Seine, 8 août 1865. *Ann.* 65, 316 ; Paris, 3 février 1877. *Ann.* 80, 199.

Quelques auteurs ont voulu exiger, pour l'existence du délit, un quatrième élément : le *préjudice*, en se basant sur l'article 429 C. pén., qui dit : « Le produit des confiscations sera remis au propriétaire pour l'indemniser d'autant du *préjudice* qu'il aura souffert ». La lettre de l'article semblerait subordonner la sanction à la condition d'un préjudice constaté. Nous repoussons une telle interprétation, ou plutôt, nous concevons le préjudice d'une autre façon.

En effet, considérant la contrefaçon comme une usurpation, une sorte de vol, en un mot, nous avons le droit de dire que, dès qu'elle existe, il y a *préjudice*. Seulement le préjudice n'est pas toujours direct, apparent, matériel. Il peut être indirect, et non estimable, du premier coup, en argent; mais, on peut en être certain, dès lors qu'il y a appropriation d'un côté, il y a préjudice de l'autre. « Quand un vol est commis, se mesure-t-il sur le préjudice du volé » (1). Ainsi donc, qu'il y ait dommage pécuniaire (Renouard), qu'il y ait dommage moral (Gastambide), ou simplement éventuel (Blanc) (2), on peut dire que le préjudice, quoique parfois à l'état latent ou ne se produisant qu'à la longue par une dépréciation graduelle, existera toujours, et il n'est pas nécessaire de pouvoir préciser un chiffre de dommage actuel, pour qu'il y ait délit (3). Cette manière d'entendre la loi peut donner satisfaction aux auteurs qui hésiteraient à concevoir la contrefaçon sans le préjudice.

2. FAITS ASSIMILÉS A LA CONTREFAÇON. — A côté du fait matériel de la reproduction, d'autres actes dommageables

(1) ANCILLON, p. 211.

(2) RENOUARD, t. II, p. 22. — GASTAMBIDE, p. 97. — BLANC, p. 187.

(3) DEMANGE, p. 140. — LAPORTERIE, p. 98.

à l'auteur peuvent se produire, et entraver le libre exercice de son privilège d'exploitation. L'article 426 C. pén. prévoit en effet le « débit d'ouvrages contrefaits et l'introduction sur le territoire français d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France, ont été contrefaits à l'étranger » (1).

1 *Vente*. — La vente de l'objet contrefaisant est justement interdite, parce qu'elle constitue une atteinte directe au droit qu'a l'auteur de vendre ses productions, et cela alors même que la vente ne rapporterait rien au contrefacteur.

2 *L'exposition en vente*. — On comprend le lien étroit qui existe entre la vente et l'exposition en vente. L'exposition rentrant dans le droit d'exploitation de l'auteur, la simple exhibition dans un lieu public peut suffire pour constituer un délit (2).

3. *Introduction en France*. — Quand la contrefaçon est produite à l'étranger, l'auteur doit pouvoir défendre l'introduction de celle-ci en France. Aussi l'introduction des contrefaçons est-elle un délit spécial assimilé à la contrefaçon elle-même.

3. AUTRES ATTEINTES AU DROIT D'AUTEUR. — A côté des atteintes directes au droit de reproduction, on relève un certain nombre d'actes illicites se produisant à l'occasion des profits qu'on peut retirer d'une œuvre d'art.

On doit citer d'abord les faits de *complicité*, tels que le

(1) V. RENOARD, II, p. 53, BLANC, p. 183, POUILLET, p. 570.

(2) Ainsi une copie d'étude devient délictueuse lorsqu'elle cesse, par l'exposition, d'être inédite. V. LAPORTERIE, p. 243.

Paris, 20 décembre 1894, *Ann.* 95, 98. L'exposition aux *Salons* doit être considérée comme ayant un but indirect de spéculation. V. DEMANGE, p. 155 ; POUILLET, p. 570 ; BLANC, p. 183.

recel, auxquels s'appliquent les règles générales sur la complicité (art. 59 et s. C. pén.), puis les actes dommageables commis par les *cessionnaires* et *éditeurs* en violation des clauses du contrat : non publication, modifications interdites, tirage supérieur à celui prévu, etc. Il serait trop long d'entrer dans l'énumération de toutes les fautes dont le cessionnaire peut encourir la responsabilité (1). En dernier lieu, des actes illicites peuvent être commis par le collaborateur, par exemple le fait de retirer seul tous les profits de l'œuvre commune. Des délits sont encore possibles de la part de personnes entièrement étrangères à l'œuvre, l'abus de confiance par exemple (2).

Droit de poursuite. — Les actions contre la contrefaçon peuvent être exercées non seulement par l'auteur, mais aussi par les autres titulaires du droit (3). Ainsi lorsque le droit aura été cédé, deux personnes peuvent poursuivre, sans compter le ministère public, qui, il est vrai, n'agira guère que sur la plainte d'une des parties lésées. Quant aux conditions de la poursuite, le dépôt par exemple (4), nous renvoyons à ce qui a été déjà dit dans le cours de ce travail.

Ajoutons seulement que la saisie de l'œuvre contrefaisante, exercée par le commissaire de police (5), porte aussi sur les instruments de la contrefaçon.

Lorsqu'il y a condamnation par suite de délit reconnu,

(1) Douai, 25 avril 1887. *Ann.* 87, 287. Cass. 13 mai 1890. *Ann.* 92, 86. Paris, 20 mai 1889. *Ann.* 93, 225.

(2) Paris, 26 mai 1855. *Ann.* 55, 81. Seine, 30 mai 1868. *Ann.* 68, 191. Seine, 22 avril 1880. *Ann.* 84, 359.

(3) Paris, 25 janv. 1887. *Ann.* 88, 187.

(4) Le dépôt préalable à la poursuite est exigé pour les œuvres des arts graphiques de reproduction. V. les lois de 1793 et de 1881.

(5) Seine, 8 juillet 1886. *Ann.* 89, 294.

l'amende pourra être accompagnée de la *confiscation*, dans les cas où elle est possible. Les règles ordinaires de la matière étant seules applicables, nous n'en parlerons pas ici davantage.

II. — Sanction du droit moral

Le droit moral de l'auteur est susceptible d'une double atteinte : l'une relative à l'œuvre, l'autre à la personne. Toutes deux sont possibles en dehors même d'un dommage pécuniaire.

1^o *Atteinte à l'intégrité de l'œuvre.* — L'intégrité de l'œuvre peut, avons-nous dit, être compromise par changement, suppression ou adjonction. Ces trois sortes de modifications défigurent l'œuvre et, faites sans le consentement exprès ou tacite de l'auteur, se résolvent en dommages-intérêts, si on ne peut restituer l'œuvre dans son état antérieur.

2^o *Atteinte à la personnalité de l'auteur.* — L'auteur peut voir sa personnalité mise en cause à propos de son œuvre, ou même à propos d'autres œuvres à lui injustement attribuées (1). L'artiste a le droit de défendre sa réputation contre les agressions des tiers, par exemple contre ceux qui prétendraient que l'œuvre qu'il présente comme sienne n'est pas de lui, ou bien contre ceux qui effaceraient sa signature d'une de ses œuvres.

Contre la violation du droit moral, il n'a d'ailleurs d'autre recours que l'application du droit commun, car notre législation artistique est muette à cet égard (2).

(1) Seine, 15 juin 1883. *Ann.* 90, 29.

(2) Seine, 5 février 1891. *Ann.* 92, p. 193. — Seine, 24 février

Organisations de défense et de protection artistiques.

Il ne sera pas inutile de dire ici quelques mots du moyen pratique employé par les artistes pour faciliter la protection de leurs œuvres. De même que les écrivains ont la *Société des gens de lettres*, les compositeurs celle des *Auteurs dramatiques*, les artistes ont cherché dans l'association un remède à l'isolement et à la faiblesse individuelle.

La propriété artistique, comme en général toute propriété intellectuelle, demande, en effet, pour être sauvegardée, un effort bien plus grand que la propriété matérielle qui est susceptible seulement d'agressions locales, d'une répression relativement facile. L'artiste, au contraire, pour protéger ses droits, devrait pouvoir être en quelque sorte universel, surveillant tous les points où se produisent des contrefaçons ; et généralement, c'est à l'étranger qu'il doit avoir le plus besoin de se défendre. On comprend que la vie de l'artiste se prête mal à l'exercice de cette surveillance constante, et qu'il est trop isolé pour se protéger efficacement. La création de sociétés auxquelles il remet l'exercice de son droit est le seul remède à cette impuissance.

Ordinairement ces sociétés possèdent une *agence générale*

1894. *Ann.* 95, p. 279. Tout au plus, peut-on voir une sauvegarde indirecte du droit moral dans la loi du 9 février 1895, édictant une sanction, sinon contre toute violation de ce droit, au moins contre l'usurpation de la signature de l'artiste et l'apposition frauduleuse de celle-ci sur une œuvre quelconque. Mais cette loi est faite autant et plus encore dans l'intérêt de l'acquéreur de l'œuvre ainsi maquillée et de l'artiste dont la signature est usurpée que dans celui de l'auteur de l'œuvre sur laquelle le nom a été placé. V. LAPORTERIE, p. 531.

chargée d'agir au lieu et place des artistes adhérents. Ainsi les agents, en vertu du mandat spécial à eux donné par chaque associé, et en se conformant à leurs indications particulières, ont plein pouvoir pour traiter au sujet des droits de reproduction, et aussi pour poursuivre devant toute juridiction française ou étrangère, la contrefaçon des œuvres des associés.

Voici les principales de ces sociétés :

L'Association littéraire et artistique internationale (1). Elle a pour objet la défense du droit de propriété intellectuelle dans tous les pays, la préparation de lois et de conventions internationales, et l'établissement de liens de confraternité entre les écrivains et les artistes de toutes les nations. Chaque année elle organise un congrès dans une ville d'Europe (2).

Le Syndicat des sociétés littéraires et artistiques, pour la protection de la propriété intellectuelle (3).

Le Syndicat de la propriété artistique (4).

(1) Hôtel des Sociétés savantes, à Paris, 28, rue Serpente.

(2) Ainsi le congrès international de la propriété littéraire et artistique (Paris, 16 juillet 1900), s'est donné la mission d'étudier un projet de loi en vue de l'unification des législations sur la propriété littéraire et artistique, et d'examiner aussi la question du domaine public payant. C'est à ces congrès annuels qu'on doit la préparation de la convention de Berne, et de plusieurs lois étrangères (loi belge). En 1900, l'association a entrepris la création d'un répertoire universel bibliographique des œuvres littéraires, artistiques et scientifiques.

Le *Bulletin de l'Association littéraire et artistique* rend compte des congrès et des travaux de ses membres. Son *agence générale internationale* (à Paris, 17, rue du Faubourg-Montmartre), se charge de la protection des œuvres intellectuelles en tous pays.

(3) Paris, boulevard St-Germain, 117.

(4) Rue d'Athènes, 3. *Annuaire*. V. le Dr. d'auteur, mai 1900.

L'Association des artistes, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs.

La Société des architectes diplômés par le gouvernement.

L'Association provinciale des architectes français.

La Caisse de défense mutuelle des architectes.

La Société française de photographie.

La Chambre syndicale de la photographie et de ses applications.

L'Union centrale des Arts décoratifs.

La Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

L'Association des inventeurs et artistes industriels.

La Réunion des fabricants de bronze et des industries qui s'y rattachent.

Les Associations des artistes peintres-verriers, des artistes peintres-décorateurs. — L'Union artistique des sculpteurs-modeleurs. — La Chambre syndicale des fabricants-bijoutiers, joailliers, orfèvres, etc. — La Société centrale des architectes français. — La Société nationale des architectes de France. — L'Union des femmes peintres-sculpteurs.

En outre, les sociétés : des artistes français, libre des artistes français, libre des beaux-arts, nationale des beaux-arts, des artistes indépendants, des aquafortistes, des dessinateurs français, des aquarellistes français, des graveurs au burin, en médailles, des artistes lithographes français, des pastellistes français, l'Association des dessinateurs-illustrateurs.

A l'étranger, on peut citer :

Allemagne : Verband deutscher Illustratoren. — Deutscher photographenverein (Berlin).

Espagne : Asociacion de escritores y artistas españoles (Madrid).

Etats-Unis : Authors Copyright League (New-York), Authors Club (Boston). Photographen Association of America. — German Book, Art. and Music Agency (New-York).

Angleterre : British Society of Authors. — Society of Arts (London).

Italie : Societa italiana degli Autori (Milan), — Ateneo (Venise).

Pays-Bas : Berner Conventie-Band (Leyde).

Russie : Société russe de littérature et d'art (St-Pétersbourg).

Suisse : Institut national genevois. — Société des peintres et sculpteurs suisses (Berne).

Suède : Sienska Konstnärernas Förening (Stockholm).

CHAPITRE X

LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE EN DROIT INTERNATIONAL

Nous avons vu à quelles conditions le droit d'auteur est reconnu et protégé en principe par notre législation. Quand l'œuvre a pour auteur un Français, quand elle a été publiée pour la première fois en France, et quand il s'agit d'exercer le droit d'auteur sur le territoire français, le fonctionnement du mécanisme est relativement simple. C'est le cas de la *protection nationale* de la propriété artistique ; on échappe alors à toute cause de complication tirée de la différence de nationalité et de législation.

Mais des difficultés apparaissent quand on passe du domaine circonscrit où l'on s'est placé jusqu'à présent, dans le domaine de la *protection internationale*, c'est-à-dire si on modifie les éléments du problème et si on suppose une ou plusieurs des circonstances suivantes : l'auteur est de nationalité étrangère, l'œuvre a été publiée pour la première fois à l'étranger, la protection est demandée en pays étranger.

Ce sont là autant de situations spéciales qui influent sur

la solution de la question et qui sont réglées tantôt uniquement par les dispositions de la loi locale, et tantôt par les stipulations des conventions et des traités diplomatiques.

Nous allons essayer de dégager les véritables principes relativement à la protection internationale de la propriété artistique, en étudiant successivement :

- 1^o Les règles de droit commun ;
- 2^o Le système général des conventions internationales.

SECTION 1^{re}. — Droit commun en matière de protection internationale de la propriété artistique.

Si la *protection internationale* est nécessaire pour toutes les branches de la propriété intellectuelle, elle l'est peut-être plus particulièrement en matière artistique, parce que l'œuvre n'a pas besoin, pour être utilisée partout, d'une traduction (1).

La différence de langage, qui constitue pour l'œuvre écrite un sérieux obstacle à la reproduction, est sans effet en matière artistique, et c'est une raison de plus en faveur d'une législation uniforme et d'une répression internationale de la contrefaçon.

Bien que nous soyons encore éloignés d'un tel idéal, on ne doit pas désespérer de voir un jour l'unification des règles du droit intellectuel, assurer à tous les auteurs et en

(1) La contrefaçon d'une sculpture française s'écoule aussi facilement dans les pays anglo-saxons, aux Etats-Unis, par exemple, que dans ceux de race et de civilisation latines.

tous lieux la rémunération de leurs travaux ; les progrès accomplis dans ce sens, depuis un certain nombre d'années, sont un indice de la tendance nouvelle qui anime tous les peuples.

Malheureusement à l'heure actuelle, une entente ne s'est établie que sur certains points et entre un certain nombre d'Etats, pour réaliser, par des conventions diplomatiques, cette protection internationale dont tout le monde ressent le besoin. En dehors des cas prévus par les traités, et à l'égard des auteurs étrangers ou des œuvres de provenance étrangère, il faut se contenter des ressources offertes par la loi nationale de chaque Etat, loi trop souvent édictée dans un esprit de particularisme étroit et d'égoïste indifférence à l'égard de tout ce qui vient du dehors.

Nous nous placerons premièrement dans l'hypothèse où la protection est demandée en France pour un auteur étranger ou pour une œuvre étrangère, ensuite dans l'hypothèse inverse, où la protection est demandée à l'étranger pour un auteur français ou pour une œuvre française.

§ I. — Protection en France des artistes étrangers et des œuvres étrangères.

I. — *Artistes étrangers.* — Le Code civil français, subissant l'influence de traditions surannées, a refusé aux étrangers non privilégiés (1) la jouissance d'un certain nombre de droits désignés, dans un sens spécial du mot « civil » par l'expression « droits civils » (*jus civitatis*).

On pouvait craindre, à l'égard du droit à la protection

(1) C'est-à-dire ceux qui ne peuvent invoquer ni leur admission officielle à domicile, ni une concession faite par un traité diplomatique.

artistique, que les étrangers n'en fussent exclus, comme ils l'ont été, du reste, à l'égard de certains droits compris dans la propriété commerciale et industrielle, par une application de la théorie démodée des « droits civils » au droit d'auteur (1).

Cependant, il faut rendre cette justice à notre législation, qu'elle a très nettement pris parti pour l'assimilation des étrangers aux Français, dans la jouissance des droits de propriété littéraire et artistique.

Nous n'avons pas à faire ici l'historique et à décrire en détail les différentes étapes de la reconnaissance internationale du droit des auteurs (2).

Notons seulement qu'en France, avant le décret si libéral de 1852, la jurisprudence protégeait déjà les auteurs étrangers, en s'appuyant sur l'art. 40 du décret de 1810, à condition, toutefois, que l'œuvre eût été mise au jour en France (art. 426 C. pén.).

A la vérité, cette même restriction, relative aux œuvres *publiées à l'étranger* rendait souvent l'égalité entre les étrangers et les Français plus nominale que réelle (3).

Le décret du 28 mars 1852 est venu rendre la protection des étrangers plus efficace, en même temps que garantir aux auteurs français d'œuvres publiées à l'étranger une protection qui leur avait manqué jusque-là en France (4).

(1) Sous prétexte que ce droit est plus artificiel dans son organisation et emprunte plus que les autres à la volonté du législateur.

(2) V. SILVY, *Droits des auteurs et des artistes sur leurs œuvres au point de vue international*, p. 58 ; — DARRAS, COLLIN, BASTIDE, *L'Union de Berne* ; — NICOLAU, *La propr. litt. et artist. au point de vue international* ; — ANCILLON, p. 249.

(3) En fait, c'est à l'étranger surtout que les artistes de nationalité étrangère publient leurs œuvres, tandis que les Français publient les leurs surtout en France.

(4) Ce décret déclare les art. 427 et 429 du C. pén. applicables aux

Ce décret ne s'applique qu'aux artistes étrangers, dont le pays n'est uni à la France ni par la convention de Berne, ni par un autre traité de protection artistique et qui, en même temps, ont fait la première publication de leur œuvre dans un pays non adhérent à l'Union de Berne. La protection s'exerce, du reste, à leur égard, dans les mêmes conditions que pour les artistes français (1).

On a prétendu que cette règle constituerait souvent une entrave fâcheuse à l'exercice du droit de l'auteur étranger qui ne peut invoquer le bénéfice d'un traité (2). Nous ne partageons pas cette manière de voir parce que, l'Union de Berne existant, il suffit à tout auteur, à défaut d'une adhésion donnée par sa nation, de faire sa première publication dans un des pays unis pour jouir des avantages offerts par la Convention.

Dès lors, ce serait de la générosité mal placée, que de protéger celui qui refuse ces avantages. Si l'étranger veut invoquer les grands principes de justice universelle, qu'il y mette du sien et fasse sa publication dans l'un des pays qui les ont adoptés. Du jour où toutes les nations auront adhéré à l'Union, un grand pas sera fait dans la voie de l'unification, mais, en attendant, la France ne doit pas favoriser les rétrogrades qui refusent de marcher avec les autres dans la route du progrès (3).

contrefaçons d'ouvrages *publiés en pays étrangers* pour toutes personnes sans distinction de nationalité. Un décret du 9 décembre 1857 l'a étendu aux principales colonies françaises. — V. DARRAS, p. 243

(1) C'est-à-dire, après dépôt de trois exemplaires pour les œuvres des arts graphiques de reproduction.

(2) SILVY, p. 70.

(3) Dans ce sens : LAPORTERIE, p. 403. — CALMELS, n° 409. — DARRAS, n° 226. — Le projet Philippon adopte le système de la *réciprocité*. Les « considérations utilitaires » peuvent servir à faire accepter

Au surplus, l'auteur étranger d'une œuvre étrangère n'a pas à se plaindre d'être assujéti à une formalité qui s'impose également au Français publiant une œuvre dans un pays non adhérent à l'Union, lorsque ce Français veut obtenir protection en France.

2. — *Œuvres étrangères.* — Nous appelons ainsi les œuvres publiées pour la première fois en pays étranger alors même qu'elles ont pour auteur un Français. L'œuvre d'art, comme l'œuvre littéraire, a, en droit, une nationalité qui lui est conférée par une sorte de *jus soli*, d'après le lieu de sa naissance juridique (Publication).

L'attribution d'une nationalité à l'œuvre intellectuelle, qui a besoin d'être protégée contre la contrefaçon, se justifie par deux considérations :

1^o L'œuvre née hors du pays où on vient demander pour elle la protection peut être rationnellement, pour ce fait, moins protégée que les œuvres nationales ; un législateur a *intérêt* à favoriser chez lui plutôt que chez les autres l'éclosion des œuvres artistiques.

2. Il est *juste* que l'œuvre publiée pour la première fois à l'étranger reste soumise à la loi du lieu de sa naissance pour les causes de déchéance qui peuvent l'atteindre et que, tombée dans le domaine public d'après la loi de son pays d'origine, elle ne puisse invoquer dans un autre pays le droit à la protection (1).

On donne satisfaction à l'intérêt national auquel corres-

les bonnes théories. En posant des limites à la générosité envers des auteurs dont la loi nationale refuse peut-être toute garantie à nos artistes, nous les amènerons à réclamer plus énergiquement l'adhésion de leur patrie à l'Union.

(1) Ainsi la France ferait tort à ses ressortissants, éditeurs et acheteurs, si elle protégeait chez elle, contre les reproducteurs français,

pond un véritable droit, en admettant que l'œuvre artistique publiée en pays étranger emprunte, en quelque sorte, à ce pays, une *nationalité* et un *statut personnel*, d'où résulte que le droit de propriété artistique est éteint partout, du moment où il est éteint dans le pays d'origine.

Avant le décret de 1852, l'œuvre artistique publiée à l'étranger, même ayant pour auteur un Français, était privée de toute protection en France (la jurisprudence interprétant rigoureusement l'art. 426, C. pén.), tandis qu'on protégeait déjà l'œuvre de l'artiste étranger livrée à la publicité sur notre territoire, ce qu'on expliquait par l'intérêt de la France à voir s'augmenter chez elle les productions des beaux-arts.

Le décret de 1852 étendit généreusement la protection contre les contrefaçons aux œuvres nées à l'étranger et provenant soit d'un Français, soit d'un étranger (1).

D'après le droit commun, l'œuvre étrangère est protégée en France en ce sens que sa seule qualité d'œuvre étrangère ne suffit pas pour innocenter légalement les reproductions qui en seraient faites en France; elle a droit à la protection si elle en est jugée digne d'après la loi du pays d'origine (2) et d'après la loi française.

une œuvre que des étrangers ont le droit de reproduire impunément chez eux.

(1) Mais il n'a pas dit que l'œuvre étrangère serait traitée en tout comme l'œuvre publiée sur le territoire national, ni qu'elle serait protégée sans remplir les formalités exigées en France, tant qu'une convention internationale n'en dispenserait pas les œuvres publiées dans tel pays étranger, en les assujettissant seulement aux formalités du pays d'origine. Il n'a pas dit non plus que la protection pourrait s'étendre au-delà des limites que comporte le système français. Voir LAPORTERIE, p. 403; DARRAS, n° 226; ANCILLON, p. 265; POUILLET, p. 546; CALMELS, n° 409.

(2) Cass., 24 juillet 1887. *Ann.*, 1888, 325.

La protection subit trois restrictions :

1^o Elle n'est plus possible lorsque, d'après la loi du pays d'origine, l'œuvre n'est pas de nature à être protégée, ou a cessé de l'être.

2^o Elle ne dispense pas l'auteur de remplir en France les formalités qui peuvent être imposées par la loi française comme condition de l'action en contrefaçon.

3^o Elle ne peut pas être protégée en France plus qu'une œuvre française.

Pour savoir si une œuvre étrangère a droit à la protection en France, il faut donc consulter non seulement la loi française, mais la loi du pays où l'œuvre a été publiée.

§ 2. — Protection à l'étranger des artistes français et des œuvres françaises.

En l'absence d'un traité, les artistes français et les auteurs d'œuvres publiées en France sont, à l'étranger, à la discrétion du législateur local, qui peut refuser toute protection ou subordonner la reconnaissance de la propriété artistique à l'accomplissement des conditions qu'il détermine arbitrairement.

I. — *Artistes français.* — Quelques pays refusent encore la protection à leurs nationaux. Les artistes français y seront donc à la merci des contrefacteurs, jusqu'à ce que des traités ou une réforme législative interviennent en faveur des auteurs étrangers (1).

D'autres, adoptant le système de la réciprocité, protègent

(1) *Pays sans protection intellectuelle* : Abyssinie, Afghanistan, Bulgarie, Chine, Congo, Maroc, Monténégro, Perse, Serbie, Siam. — *Sans protection internationale* : Russie, Turquie, Venezuela. — V. Dr. d'auteur, 1900, p. 58.

tous les auteurs étrangers et, par conséquent, les Français, parce que l'Etat auquel ils appartiennent protège lui-même sans condition de nationalité (1).

D'autres ne concèdent la propriété artistique aux auteurs étrangers que s'ils se trouvent dans certains cas particuliers, jugés dignes de faveur : par exemple, parce qu'ils résident sur le territoire ou que leur éditeur est un national, ou que leur œuvre a paru pour la première fois dans le pays, conformément au système français antérieur au décret de 1852 (2).

Enfin, quelques Etats, s'associant à l'initiative louable de la France, admettent, sans condition de réciprocité, les étrangers à jouir, en matière de propriété artistique, des mêmes droits que les nationaux (3).

II. — *Œuvres françaises*. — Une œuvre publiée en France pour la première fois ne jouit pas partout de la protection. Nous venons de voir que certains législateurs ne reconnaissent pas indistinctement le droit de propriété artistique, quelle que soit la nationalité de l'auteur et quel que soit le pays d'origine.

Le droit conventionnel vient heureusement corriger, sur ce point, dans un grand nombre de cas, la rigueur de la législation locale.

Remarquons seulement que l'œuvre publiée en France et admise dans le pays étranger à la protection, en l'absence

(1) *Pays protégeant sous condition de réciprocité* : Bolivie, Colombie, Costa-Rica, Danemark, Espagne, Etats-Unis, Grande-Bretagne, Grèce, Italie, Mexique, Monaco, Norvège, Portugal, Roumanie, Suède, Suisse.

(2) Finlande, Hongrie.

(3) *Pays protégeant sans condition de réciprocité, ni traité* : Belgique, Egypte, France, Luxembourg.

de tout traité, sera naturellement dans une condition analogue à celle que nous avons indiquée plus haut pour l'œuvre étrangère en France, aux points de vue suivants :

1^o L'œuvre ne sera pas protégée lorsqu'elle se trouvera dans le domaine public d'après la loi française.

2^o Elle sera soumise aux formalités que peut prescrire, comme condition de la protection, la loi du pays où la protection sera demandée.

3^o Elle ne sera pas protégée plus qu'une œuvre publiée dans ce même pays, le système de la loi locale s'imposant comme un *maximum*.

Par conséquent, l'œuvre française ne sera pas de plein droit considérée comme l'objet d'un droit de propriété artistique dans un pays dont la législation refuserait entièrement de reconnaître cette propriété ou en subordonnerait l'existence à la concession d'un privilège par l'autorité locale, comme en Turquie (1).

SECTION II. — Droit conventionnel.

La diversité des législations nationales en matière de protection artistique, soit quant au système de protection; soit quant à la condition spéciale des étrangers relativement au droit d'auteur, montre combien les conventions diplomati-

(1) Une législation peut, toutefois, sans avoir réglementé le droit de propriété artistique, ne pas s'opposer à ce que les juges la reconnaissent comme existant en vertu du droit naturel, et garantissent l'auteur contre les usurpations par l'action en dommages-intérêts. Cette situation particulière se rencontre en Egypte dans la législation applicable devant les tribunaux internationaux, de la Réforme judiciaire.

ques sont utiles et même nécessaires pour assurer aux artistes la légitime rémunération de leur travail.

La France avait déjà quelques traités de protection artistique avant le décret de 1852.

Les travaux des jurisconsultes et les réclamations des auteurs eux-mêmes, poursuivant, au moyen d'associations et à l'aide de congrès et de publications, l'amélioration simultanée du régime de la protection littéraire et de celui de la protection artistique, ont amené, dans ce sens, un mouvement sérieux de l'opinion publique et de la diplomatie, et de nombreux traités ont été conclus, faisant avancer beaucoup cette double protection au point de vue international (1).

En ce qui concerne la forme même des conventions diplomatiques, il est bon de remarquer qu'un traité spécial de protection littéraire et artistique vaut toujours mieux que des clauses de cette nature ajoutées à un traité de commerce (2).

La clause stipulant le « traitement de la nation la plus favorisée », en matière de protection, présente aussi un danger, celui de faire bénéficier l'Etat, avec lequel a été pris cet

(1) Toutefois, certains pays se refusent encore à conclure des conventions internationales pour la protection artistique. Parmi eux figurent, à côté de la Turquie, le pays rétrograde par excellence, de grandes nations telles que la Russie et les Etats-Unis. L'adhésion du Japon à l'Union de Berne (15 juillet 1899) devrait, semble-t-il, les faire sortir de leur isolement, la civilisation asiatique pouvant se passer plus facilement d'une entente avec les États européens.

(2) Les stipulations sur la propriété artistique sont trop souvent insérées dans une convention commerciale. Le sort du droit intellectuel, qui devrait être immuable, est ainsi abandonné aux vicissitudes des relations commerciales et des variations économiques. Le congrès de Paris a réclamé l'indépendance complète des traités de propriété artistique et des traités de commerce. V. DARRAS, n° 522, et DESPAGNETS, *Dr. internat. privé*, p. 138.

engagement, de toutes les améliorations qui seraient convenues par la suite avec d'autres Etats, dans le système de la propriété artistique, sans que le premier se trouve obligé d'assurer lui même aux sujets de ses co-contractants le bénéfice de la réciprocité.

Les conventions artistiques conclues par la France sont nombreuses et présentent entre elles certaines différences que nous ne pouvons pas étudier en détail. La plus notable des conventions de ce genre a été signée entre un grand nombre d'Etats parmi lesquels figure la France, groupés en *Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques* (1) : la Convention du 9 septembre 1886, complétée par un acte additionnel et une déclaration du 4 mai 1896. Ce traité, malgré son importance, n'a pas fait disparaître l'utilité de conventions moins générales conclues, soit avec des Etats restés en dehors de l'Union, soit même avec des Etats adhérents.

Donnons ici quelques courtes explications sur l'esprit général des traités de protection artistique consentis par la France :

1. — UNION INTERNATIONALE DE BERNE. — On peut résumer ainsi les principes de protection internationale consacrés par le traité d'Union entre tous les Etats signataires, et dont les autres Etats peuvent s'assurer le bénéfice par une déclaration d'accession (2).

A. — *Artistes protégés.* — Dans chacun des Etats signataires, les auteurs étrangers ressortissant à l'un des Etats

(1) La Convention de Berne est due à l'initiative de l'*Association litt. et artist. internationale*, comme conséquence pratique des Congrès internationaux annuels, dont le premier date de 1878.

(2) V. le texte de la Conv. de 1886, avec l'acte addition. et la déclar. interprét. du 4 mai 1896, dans le *Droit d'auteur*, 1900, p. 45.

adhérents, sont admis à la protection, mais seulement si l'œuvre a été publiée pour la première fois dans l'un de ces Etats, ou si elle est encore inédite (Art. 2 nouveau).

Sont en outre protégés les auteurs ne ressortissant pas à l'un des pays de l'Union, mais dans le cas seulement où ils ont publié ou fait publier, pour la première fois, leur œuvre dans l'un de ces pays (Art. 3 nouveau).

Les ayants-cause des auteurs bénéficient de la protection qui serait assurée aux auteurs eux-mêmes (Art. 2).

B. — *Œuvres protégées.* — Il est entendu entre les Etats contractants, que l'expression « œuvres artistiques » comprend « toute production quelconque du domaine artistique qui pourrait être publiée par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction connu ou à connaître ». (Art. 6) (1).

Les œuvres *posthumes* sont comprises parmi les œuvres protégées (Art. 2 nouveau). Les œuvres *anonymes* ou *pseudonymes* sont susceptibles de protection par l'entremise de l'éditeur réputé, sans autres preuves, ayant-cause de l'auteur (Art. 11).

C *Etendue et conditions de la protection.* — Ce point se trouve réglé par une combinaison de la loi du pays où la

(1) Il faut, toutefois, que l'œuvre soit, dans le pays où la protection est demandée, considérée comme susceptible de protection artistique. Aussi, les œuvres d'architecture seront sans protection dans un pays qui ne protège que les *plans* d'architecture (Acte addit.). Pour les photographies, que certains pays ne considèrent pas comme artistiques, il a été stipulé que, du moins, la protection accordée par la loi locale à un autre titre leur serait accordée (Acte addit.).

Les œuvres chorégraphiques qui, théoriquement au moins, se rattachent plutôt aux arts plastiques qu'à la littérature et à la musique, bénéficient de la convention dans les pays de l'Union qui les

protection est demandée et de la loi du pays d'origine de l'œuvre, sans qu'on ait à se préoccuper de la loi nationale de l'auteur.

Chaque pays doit, en effet, régler souverainement chez lui l'étendue des prérogatives de la propriété artistique et les conditions requises pour que ce droit soit reconnu. C'est dans tout Etat une question d'ordre public. Mais il faut tenir compte aussi de ce que la protection a pu cesser dans le pays où l'œuvre a pris naissance.

L'étendue des droits d'auteur est donc dominée d'abord par la loi de l'Etat où la protection est demandée ; ces droits seront ceux que les lois locales « accordent ou accorderont par la suite aux nationaux » (Art. 2) (1).

Le mode d'exercice du droit est aussi, dans chaque pays, de statut réel (2).

Il semble que les formalités imposées par la législation locale, comme condition de la protection, devraient s'imposer également aux œuvres étrangères, et telle serait bien la solution à adopter en l'absence d'un traité ; mais la Convention de Berne a voulu se montrer plus libérale pour les œuvres provenant d'un pays uni ; la jouissance des droits d'auteur sera simplement « subordonnée à l'accomplissement des conditions et formalités prescrites par la législation du pays d'origine de l'œuvre » (Art. 2).

admettent à la protection (Protoc. de clôture). — V. DARRAS, p. 536, 5.

(1) Ainsi, une œuvre prohibée par les lois n'est pas protégée, chaque Etat se réservant d'interdire les œuvres qui lui paraîtraient nuisibles (Art. 13). Ainsi, encore un certain genre de reproduction exceptionnellement permis à tous (par exemple, certains emprunts à des œuvres artistiques pour des publications d'enseignement), ne sera jamais interdit, quelle que soit la loi du pays d'origine.]

(2) « La saisie a lieu conformément à la législation intérieure de chaque pays » (Art. 12).

Le système de protection étant emprunté aux lois locales, la durée du droit d'auteur dans un pays ne pourra naturellement s'étendre au delà du temps accordé par ces mêmes lois. Mais la convention de Berne consacre, en outre, explicitement, le principe de la limitation du droit à un délai moindre, lorsque la loi du pays d'origine a restreint la propriété artistique à une durée plus courte (Art. 2), car il n'est pas rationnel qu'un pays protège chez lui une œuvre tombée ailleurs dans le domaine public.

La détermination du pays d'origine a donc une grande importance (1).

II.—AUTRES TRAITÉS DE PROTECTION ARTISTIQUE.—Ces traités, dont les uns ont précédé, et les autres ont suivi l'Union internationale de Berne, ne sont pas tous rédigés dans les mêmes termes. Ne pouvant les analyser, même sommairement, nous nous contentons d'indiquer en quoi ils peuvent être utiles, à côté de la grande convention d'union.

D'abord, il va de soi qu'un traité de ce genre, quelle qu'en soit la date, est appelé à rendre de grands services aux artistes, quand il est conclu entre deux pays dont l'un au moins ne fait pas partie de l'Union. C'est alors l'unique moyen de remédier aux imperfections des législations nationales en ce qui concerne les artistes étrangers ou les œuvres étrangères.

(1) Art. 2 de la Conv. : « Est considéré comme pays d'origine de l'œuvre, celui de la *première publication* ou, si cette publication a lieu simultanément dans plusieurs pays de l'Union, celui d'entre eux dont la législation accorde la durée de protection la plus courte. Pour les œuvres non publiées, le *pays auquel appartient l'auteur* est considéré comme pays d'origine ». V. SILVY, p. 153, le *Projet de révision de la Conv. de Berne*.

Mais, même entre deux Etats adhérents à l'Union, certains avantages résultent du traité spécial.

1^o Il sert à améliorer entre les Etats signataires le système organisé par l'Union, ou à lier les parties pour plus longtemps (1).

2^o Il garantit, par la clause « de la nation la plus favorisée », des avantages qui peuvent n'être pas encore prévus, mais qui seraient accordés dans un traité ultérieur, consenti par un des Etats signataires.

3^o Il peut être nécessaire entre deux Etats de l'Union, pour régler des points qui ont un intérêt spécial entre eux sans intéresser au même degré les autres Etats (2).

(1) Les Etats de l'Union ont le droit d'en sortir un an après la dénonciation du traité (Art. 20).

(2) Le conflit possible entre le régime du décret de 1852, et celui, parfois plus restrictif, des traités ultérieurs, divise les auteurs. Un artiste appartenant à une nation qui a signé avec la France un traité de ce genre, peut-il se prévaloir chez nous du décret seul et se soustraire aux restrictions apportées à ses droits par le traité? Suivant nous, la convention diplomatique l'emporte nécessairement sur le décret-loi, par cela seul qu'elle est l'œuvre commune des deux Etats, tandis que la législation nationale est l'œuvre d'un seul, et par conséquent l'Etat étranger peut se voir opposer un traitement différent de celui du droit commun. Le domaine de la loi nationale est ainsi limité naturellement par les traités, qui sont aussi de véritables lois générales. V. LAPORTERIE, p. 406 ; — POUILLET, n^o 850 ; — DARRAS, n^o 198.

APPENDICE

Protection des œuvres d'art françaises à l'Étranger.

On ne peut, bien entendu, donner ici que des indications générales. Il sera toujours nécessaire de connaître, pour un pays donné, le dernier état du droit concernant la propriété artistique, ainsi que de la jurisprudence et des conventions avec la France (1), choses que, seules, peuvent permettre les publications périodiques au courant des modifications continuelles.

1. Pays sans dispositions internes ou sans traité avec la France. (2).— L'œuvre française risque fort d'y être contrefaite impunément.

a). *Pays sans dispositions internes : Abyssinie, Afghanistan, Bulgarie, Chine, Congo, Maroc, Montenegro (a*

(1) On trouvera ces indications, en outre du *Recueil des lois*, de DELALAIN et LYON-CAEN, et du *Recueil des traités*, de DE CLERQ, dans les *Annales de la prop. indust., littér. et artist.*, dans le *Journal de Clunet* et le *Droit d'auteur*, publication du Bureau de Berne.

(2) V. D. d'aut. 1900, p. 58.

dénoncé la Conv. de Berne, le 1^{er} avril 1899 *D. d'aut.*, 99, 61). — *Perse, Serbie, Siam.*

b). *Pays sans traité avec la France :*

Autriche. — (L. 26 déc. 95, *D. d.*, 96, 1). Durée de la protection : 30 ans *post mortem*. (Dépôt à l'ambassade).

Brésil. — (Cod. pén. 90, *D. d.*, 98, 901). Durée : 50 ans *post publicationem*. — (Enregistrement et résidence.)

Répub. Dominicaine. — (Const. 20 juin 93, *D. d.*, 97, 97).

Russie. — (Règl. 1886). (Convent. franç. dénoncée le 14 juillet 1884). — Durée : 50 ans.

Vénézuëla. — (L. 17 mai 91, *D. d.*, 95, 114). Perpétuité. — (Enregistrement.)

2. Pays protégeant en vertu de la « condition de réciprocité » (1) :

Angleterre. — *Bolivie, Colombie.* — *Costa-Rica.* (L. 26 juin 96). Durée : 50 ans *post mortem*. — (Enregistrement).

Danemark. — Durée : 50 ans. — *Espagne.* — *Etats-Unis.* — (L. 1^{er} oct. 90, 3 mars 91, 2 mars 95, Proclam. relat. aux œuvres franç. 1^{er} juillet 91. *D. d.*, 1891, 1892, 1897). Durée : 28 ans après l'enregistrement, renouvelable pour 14 ans.

Nécessité d'apposer, visiblement et sur la *matière même* de chaque épreuve, les mots : « Enregistré conformément à la loi du Congrès, l'an 19. . ., sur la demande de X, à l'office du bibliothécaire du Congrès à Washington », ou « Copyright 19. . ., au profit de X. »

Obligation de faire la demande et l'inscription *avant toute publication*, même en France (L'exposition publique constitue une publication).

(1) Plusieurs ont en outre un traité particulier avec la France.

Les photographies, lithographies ou gravures déposées doivent être tirées sur des clichés faits en Amérique (1).

Grèce. — (Cod. pén. 1833). Durée : 15 ans. Les arts graphiques seuls sont protégés.

Italie, Mexique, Monaco, Norvège. — *Portugal*, (dépôt à l'ambassade) — *Roumanie, Suède.*

3. Pays protégeant sans traité ni condition de réciprocité : *Belgique, Egypte, Luxembourg.*

4. Pays ayant un traité avec la France.

Argentine (Républ.) — Convent. de Montevideo (adhésion franç. 17 août 97. *D. d.*, 97, 98).

Bolivie. — (Déclar. 8 sept. 87. *D. d.*, 90, 76).

Costa-Rica. — (Convent. 28 août 96. *D. d.*, 97, 110).
Certificat de l'autorité publique compétente.

Equateur. — (Convent. 9 mai 98. *D. d.*, 99, 129).

Guatemala. — (Convent. 28 août 96. *D. d.*, 97, 135). Dépôt à la légation de Paris.

Mexique. — (Traité com. 26 nov. 1886. *D. d.*, 89, 30).

Paraguay. — Convent. de Montevideo. Même protection qu'en France.

Roumanie. — (Convent. com. 28 fév. 93. *D. d.*, 95, 69).

Suède. — (Convent. 81. Loi 28 mai 97). — Durée : 10 ans *post mortem*, (5 ans pour la photographie).

Uruguay. — Adhésion de la France à la Convent. de Montevideo 30 juillet 97 (*D. d.*, 97, 97).

5. Pays adhérents à l'Union de Berne. — L'œuvre française y est protégée, si elle réalise les conditions exigées pour la protection en France.

(1) V. *D. d.*, 1899, 114 ; et CONSTANT, *Annuaire du synd. propr.* art. p. 46.

Elle suit la durée de protection des pays où elle est protégée.

Allemagne. — (L. 9 et 10 janv. 76). Durée : œuvres d'art, 30 ans; photographies, 5 ans.

Angleterre. — (L. 29 juillet 62). Durée : 1^o Sculptures : 14 ans *post publicationem*. Un second délai de 14 ans est possible si l'auteur vit; 2^o Peintures et photographies : la vie de l'auteur et 7 ans *post mortem*; 3^o Gravures : 30 ans *post publicationem*.

Belgique. — (L. 22 mars 1886); mêmes règles qu'en France.

Espagne et colonies. — (Code civ. 1889, art. 428. Convention franco-espagnole, 20 juin 1880).

Italie. — (L. 19 sept. 1882). Durée : 2 périodes, la vie de l'auteur ou 40 ans au minimum, et 40 ans de domaine public payant.

Haïti. — (L. 8 oct. 85). Durée : 20 ans *post mortem*.

Japon. — (L. 3 mars 99). Durée : 30 ans *post mortem*. — Photographies : 10 ans.

Luxembourg. — (L. 10 mai 98). Durée : 50 ans *post mortem*.

Monaco. — (Ord. 27 fév. 89). Durée : 50 ans *post mortem*.

Norvège. — (L. 4 juillet 93). Durée : 50 ans *post mortem*.

Suisse. — (L. 23 avril 83). Durée : 30 ans *post mortem*.

Tunisie. — (L. 15 juin 89). Durée : 50 ans *post mortem*.

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE D'ART ET L'ACQUÉREUR

Après avoir étudié les règles qui concernent la condition juridique de l'œuvre d'art relativement à l'auteur et à ses héritiers, le moment est venu de considérer l'œuvre uniquement comme objet de propriété matérielle entre les mains d'un tiers, quel qu'il soit.

A ce point de vue, il y a lieu d'examiner successivement :

- 1^o La classification de ce droit de propriété;
 - 2^o L'étendue des prérogatives qu'il confère à l'acquéreur;
 - 3^o La transmission du droit.
-

CHAPITRE PREMIER

L'ŒUVRE D'ART ET LA CLASSIFICATION LÉGALE DES BIENS

L'œuvre d'art, considérée en elle-même, comme objet susceptible de propriété matérielle, et non plus au point de vue du droit d'auteur, est un bien régi légalement comme les autres biens corporels.

Elle est, suivant les cas, meuble ou immeuble, d'après les règles ordinaires.

A. Œuvres d'art mobilières. — En fait, la grande majorité des œuvres d'art sont meubles par nature (1).

Aussi faut-il leur appliquer les dispositions qui régissent les meubles corporels et, notamment, l'art. 2279 : « En fait de meubles possession vaut titre ». Cet article protège le possesseur d'une œuvre d'art mobilière, lorsque sa possession est ostensible, paisible et de bonne foi, quelle que soit l'origine de sa possession. Il est fait exception seulement

(1) Ce sont des « corps qui peuvent se transporter d'un lieu à un autre » (Art. 528, C. civ.).

pour les meubles perdus ou volés, qui peuvent être revendiqués pendant trois ans par le propriétaire dépossédé. Mais, même en cas de perte ou de vol, le possesseur de bonne foi est investi d'un droit de propriété inattaquable au bout de trois ans, même pour une œuvre d'art volée à l'Etat, si, toutefois, cette œuvre n'était pas comprise dans le domaine public, et frappée comme telle d'imprescriptibilité. En effet, il existe un certain nombre d'objets d'art dont l'affectation à un usage public n'est pas très bien définie (1).

Tant que le demandeur ne justifie pas que la possession de son adversaire repose sur un titre précaire ou vicieux, « le possesseur reste avec son droit sur la chose, et le magistrat n'a pas besoin de connaître la source où il l'a puisé » (2).

Dans les définitions légales que donnent les articles 583 à 536 C. civ., des expressions « meubles, meubles meublants, biens meubles, mobilier, effets mobiliers », plusieurs catégories d'objets d'art sont indiquées, tantôt comme admises, tantôt comme exclues du sens *légal* de ces mots (3).

Mais la loi elle-même, dans ses autres dispositions, n'a pas suivi strictement certaines des définitions qu'elle a données, et les contractants ou disposants dont il faudra toujours rechercher l'intention véritable, ont le droit d'employer les expressions dont il s'agit dans un sens différent du sens

(1) C'est le cas de certains objets d'art ayant appartenu à l'Etat sans faire partie du domaine de la Couronne. V. Orléans, 25 décembre 1880; D., 1882, 2, 89.

(2) TROPLONG, *Prescription*, t. II, art. 2279.

(3) Ainsi, les *médaillles* ne seraient pas comprises dans le sens du mot *meuble* (Art. 533); les tapisseries, porcelaines, tableaux et statues rentreraient, au contraire, dans la compréhension de l'expression « meubles meublants », mais seulement quand ces objets d'art servent à la décoration de l'appartement, et non lorsqu'ils forment une *collection* (Art. 534).

légal. Nous ne nous arrêtons donc pas à ces qualifications essentiellement sujettes à être interprétées par les tribunaux d'après les circonstances, et qui ne deviendraient obligatoirement applicables que si tout moyen manquait de présumer plus sûrement l'intention des parties ou du testateur (1).

B. Œuvres d'art immobilières. — L'œuvre n'est pas forcément un meuble ; elle peut être immeuble de deux manières : par nature et par destination.

1^o *Immeubles par nature.* — D'après le code « les bâtiments sont immeubles par leur nature » (Art. 518). Ainsi les œuvres d'architecture, rentrant, quelle que soit leur valeur esthétique (monuments, fontaines, colonnades), dans la catégorie des *bâtiments*, sont immeubles par nature. Une mosaïque peut être immeuble par nature, si elle adhère au sol (2).

2^o *Immeubles par destination.* — C'est la destination qui donne le caractère immobilier au plus grand nombre d'œuvres d'art. On considère comme immeubles par destination tous les objets mobiliers attachés à un fonds par le propriétaire, soit « pour le service et l'exploitation de ce fonds », soit « à perpétuelle demeure », ce qui comprend des objets attachés au fonds pour son utilité ou même uni-

(1) Paris, 15 juillet 1896, D. 97, 2, 92. Jugé que le legs de tous les meubles, meublants ou non meublants, contenus dans un appartement, embrasse tout le mobilier, y compris les objets d'art rencontrés épars dans l'appartement du *de cujus*, et qui, n'ayant jamais été par ses soins placés dans une pièce particulière, ne peuvent être légalement considérés comme ayant fait partie d'une collection d'objets d'art.

(2) Cass., 1881, *Ann.*, 83, 365.

quement pour son ornement, destination qui convient à une foule d'objets d'art (1).

La plupart du temps les œuvres d'art visent surtout l'agrément et non le service et l'exploitation ; dans ce cas, il faut qu'elles aient été fixées à *perpétuelle demeure* par le propriétaire.

Comment savoir si telle a été son intention ? On doit la déduire de certains signes extérieurs qui la manifestent. Telle est, d'après l'art. 525, la condition des objets d'art attachés à un immeuble, « quand ils y sont scellés, en plâtre ou à chaux ou à ciment, ou lorsqu'ils ne peuvent être détachés sans être fracturés ou détériorés, ou sans briser et détériorer la partie du fonds à laquelle ils sont attachés ». Ainsi, non seulement une fresque incorporée à la muraille, mais une peinture sur panneau, un dessus de cheminée de Watteau, par exemple, sont des peintures adhérentes à la boiserie qui souvent ne peuvent être détachées sans dégradation. De même, pour les sculptures d'une porte, d'un balcon, etc., etc. C'est ce qu'on peut déduire de la suite de l'article : « les glaces d'un appartement sont censées mises à perpétuelle demeure, lorsque le parquet sur lequel elles sont attachées fait corps avec la boiserie. Il en est de même des *tableaux* et autres ornements ».

Enfin pour les statues qui sont généralement assez peu fixées pour pouvoir s'enlever sans dégradation, le code déclare formellement qu'elles doivent être considérées comme immeubles, bien qu'on puisse les détacher sans dommage « lorsqu'elles sont placées dans une niche pratiquée exprès pour les recevoir ». L'existence de cette niche indique bien, en effet, l'intention du propriétaire d'y fixer la

(1) Ainsi des vitraux remplissent à la fois le rôle utile de garnir les fenêtres, et le rôle agréable de décorer la pièce où ils se trouvent.

statue, qui en fait pour ainsi dire le complément : une niche sans sa statue n'a pas de raison d'être ; aussi le législateur n'a pas voulu qu'on pût ainsi détruire l'harmonie qui existe entre la niche et la statue, en prétextant l'absence de scellement au plâtre ou au ciment (1).

Mais il faut, pour que l'objet scellé soit réputé immeuble, comme attaché à perpétuelle demeure, qu'il l'ait été par le propriétaire du fonds. Les locataires, fermiers ou usufruitiers qui attachent un meuble à un immeuble ne peuvent créer que des immeubles par nature et non par destination. Ainsi un artiste qui peint une fresque sur le mur de la maison louée, fait nécessairement un immeuble de son œuvre, mais il aura beau sceller, dans la muraille de l'atelier qu'il loue, des statues ou des bas-reliefs, ces objets n'étant pas incorporés à l'immeuble ni attachés à celui-ci par son propriétaire, pourront toujours être descellés et emportés par le locataire comme meubles.

(1) Les immeubles par destination gardent leur caractère immobilier lorsqu'on ne les détache que momentanément, par exemple pour les réparer, des murs et boiseries auxquels ils adhèrent. Cass., 5 février 1878, D. 78, 1, 156.

CHAPITRE II

DROITS DE L'ACQUÉREUR SUR L'ŒUVRE

D'une manière générale, l'œuvre d'art, considérée comme objet matériel, est soumise aux règles concernant les biens mobiliers ou immobiliers.

On peut donc avoir sur l'œuvre un droit réel de pleine propriété, ou des droits réels d'usufruit, d'usage, de nantissement, en un mot tous les droits que comporte, d'après sa nature, un bien corporel meuble ou immeuble.

Nous laisserons de côté, pour en traiter à part, ce qui est spécial à l'hypothèse où l'œuvre est une propriété publique.

Nous n'insisterons que sur quelques particularités que présentent, à cet égard, certaines œuvres artistiques, et notamment sur les restrictions dont sont susceptibles ici quelques-unes des prérogatives ordinaires du titulaire d'un droit réel.

§ I. — Application des règles ordinaires du droit de propriété.

On sait que le droit de propriété sur les biens meubles ou immeubles, se définit : « Le droit de jouir et de disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par la loi ou par les règlements ».

En matière d'œuvres d'art, le propriétaire, que nous supposons d'ailleurs être un autre que l'auteur, jouit-il de la plénitude des droits reconnus en principe à tout propriétaire ? Une distinction est nécessaire entre les œuvres qu'on peut appeler, pour plus de brièveté, *anciennes*, nous voulons dire dont le type est nécessairement tombé dans le domaine public, et les œuvres *modernes* qui sont ou peuvent être l'objet du *droit d'auteur*, entièrement distinct du droit de propriété matérielle.

I. — ŒUVRES ANCIENNES (tombées dans le domaine public quant au droit de reproduction).— C'est le cas, en France, pour celles dont l'auteur est mort depuis plus de 50 ans.

Sur ces œuvres, le propriétaire a les droits désignés par les expressions *jus utendi*, *fruendi*, *abutendi*, sans avoir à compter aucunement avec un droit de reproduction réservé à un autre.

A. *Jus utendi*.— C'est le droit d'utiliser la chose pour tous les usages auxquels elle peut se prêter. Aucune restriction ne semble devoir être faite à ce droit, relativement à une œuvre d'art, sauf, cependant, une réserve en ce qui concerne le droit moral de l'auteur. Le principal usage de l'œuvre d'art, c'est évidemment la satisfaction intellectuelle qui peut résulter de sa possession. Cette satisfaction, le propriétaire

y a le droit le plus absolu, pouvant la retirer personnellement du tableau qui est sa chose, pouvant aussi faire contribuer ce tableau à l'ornementation de sa demeure et à l'agrément de ceux qu'il y admet. En agissant ainsi, le propriétaire de l'œuvre d'art se place, sans y être tenu, en correspondance parfaite avec les intentions de l'artiste qui, en créant l'œuvre, lui avait assigné évidemment comme but de procurer une jouissance esthétique à d'autres personnes, ou tout au moins de leur communiquer une idée (1).

Le droit d'exposition gratuite rentre dans le *jus utendi*. Si l'exposition payante donne seule des produits matériels, des *fruits*, le propriétaire retire de l'autre un avantage appréciable par le plaisir d'être libéral et aussi par la satisfaction de faire savoir à tous qu'il est le possesseur de l'œuvre. Le maître d'une galerie de tableaux, par exemple, a le choix entre ces deux manières de profiter de sa chose. Quand il montre sa galerie sans rétribution, il *use* encore de sa chose, mais d'une manière libérale.

On peut ajouter que rien n'interdit au propriétaire d'une œuvre d'art de l'affecter à un usage matériel, alors que l'auteur n'aurait nullement visé un emploi aussi vulgaire (2).

Toutefois, il est un usage de l'œuvre d'art, même tombée dans le domaine public, qu'il ne faut point permettre : c'est celui qui porterait atteinte au droit moral de l'auteur, en tant qu'on peut pratiquement l'admettre comme subsistant encore dans la personne de ses héritiers. Ceux-ci peuvent

(1) Il peut aussi la prêter à des amis, ce qui, par la réciprocité du procédé, permet à des amateurs d'accroître leurs jouissances artistiques en en multipliant les occasions.

(2) Par exemple, en faisant appliquer une miniature sur une boîte quelconque, ou même en découpant les motifs d'une tenture pour en garnir des fauteuils.

se plaindre de ce qu'on viole, par exemple, par une fausse désignation du sujet traité ou par une altération matérielle de l'œuvre laissée sous le nom de l'auteur, l'intégrité de l'œuvre ou la personnalité de l'artiste (1).

B. Jus fruendi. — On appelle ainsi le droit de retirer de la chose tous les produits qu'elle est susceptible de donner, ce qui comprend :

1^o Le droit d'*exposition payante*. — Ici, en l'absence de tout monopole réservé à l'auteur, puisqu'il s'agit d'une œuvre « ancienne », rien ne s'oppose à ce que le propriétaire de la chose tire un revenu de son exhibition, qui ne fait tort à personne.

2^o Le droit de *location*. — Le propriétaire d'une œuvre d'art « ancienne » a incontestablement le droit de la louer moyennant un prix, comme le font souvent les marchands de tableaux.

3^o Le droit de *jouissance exclusive*. — Le propriétaire peut s'opposer à ce que d'autres s'approprient d'une manière quelconque un avantage compris dans la jouissance ; il peut ainsi s'opposer à ce que, sur l'exemplaire qu'il possède, un tiers prenne une copie de l'œuvre, bien que le droit de reproduction du type appartienne à tous. On ne saurait exiger que celui qui a la propriété matérielle d'un tableau

(1) Cependant, pour le délit prévu par la loi du 9 février 1895, d'apposition d'une fausse signature sur une œuvre, le législateur a écarté de cette protection les œuvres tombées dans le domaine public. Ajoutons que certaines œuvres, par leur destination même et l'intention présumée de l'artiste, sont abandonnées au caprice de l'acquéreur en ce qui concerne les modifications : telles sont les œuvres d'architecture.

ou d'une statue en prête l'usage à un copiste. Le droit d'interdire la reproduction est absolu, pour le propriétaire, quel que soit l'intérêt artistique ou historique de l'œuvre (1).

Il arrive fréquemment que le possesseur d'une œuvre de prix la fait reproduire ou photographier pour en conserver une image en cas de perte ; il pourra interdire au photographe d'en tirer d'autres épreuves que celles commandées, et faire effacer les clichés (2).

Celui qui a vendu un objet d'art peut avoir implicitement renoncé à exposer ou mettre en vente les esquisses ou reproductions qu'il avait faites avant l'aliénation. En effet, il ne doit pas déprécier la valeur vénale d'une œuvre qu'il a donnée comme unique. Cette obligation possible du vendeur, tenant à la convention expresse ou tacite qui le lie, est indépendante de la faculté de reproduction et peut se rencontrer, par conséquent, même à propos d'une œuvre tombée dans le domaine public.

(1) Ainsi le propriétaire d'un portrait ne peut être tenu de permettre aux descendants de le reproduire pour garder le souvenir de leur ancêtre. De même, le chef-d'œuvre le plus précieux ne peut être, sans l'assentiment de son propriétaire, photographié par un tiers, sous prétexte de sauver l'œuvre de l'oubli, ou de compléter la collection de toutes les œuvres de tel peintre, ou de telle époque, etc. L'intérêt de l'art ou de l'illustration documentaire souffrira parfois beaucoup de cette rigueur, mais sans qu'on puisse légalement s'opposer à l'exercice du droit de propriété qui est, de sa nature, absolu. Cela a été admis pour un objet d'art ancien, dont le propriétaire s'opposait à ce qu'on en fit une reproduction. — Paris, 26 mai 1855, *Ann.*, 55, 81.

(2) Seine, 20 novembre 1867, *Ann.*, 67, 363. — Le propriétaire d'un tableau tient, avant tout, à en avoir seul la jouissance. C'est ce qui fait toute la valeur de beaucoup d'œuvres de nul mérite, mais dont on estime plus la rareté que la composition. Il est donc contraire, non seulement aux convenances, mais aussi au droit du propriétaire, de reproduire un objet d'art sans l'autorisation de celui-ci.

L'authenticité d'origine d'une œuvre étant pour beaucoup dans la jouissance qu'un propriétaire en peut retirer, d'une façon ou de l'autre, celui-ci a le droit d'agir pour faire reconnaître judiciairement qu'il détient l'*original*, et que l'œuvre possédée par un autre n'est qu'une *copie* de celle dont il est propriétaire, au lieu d'une *répétition* exécutée par le même auteur (1).

Mais, pour l'œuvre tombée dans le domaine public, toute reproduction qui en pourrait être faite sans empiéter sur le droit de jouissance du propriétaire, est licite (2).

L'atteinte portée au *jus fruendi* de celui qui a la propriété matérielle d'une œuvre constituée, en toute hypothèse, une faute dont il est dû réparation.

Dans certains cas, cette violation du droit d'autrui prend le caractère d'un délit pénal. Sans aller jusqu'au *vol*, le fait peut réunir les éléments de l'abus de confiance (408, C. p.). Tel est le cas de l'ouvrier qui reproduit pour le commerce un objet d'art ancien à lui confié pour être réparé (3), de celui qui coule dans un moule qu'on lui a prêté des épreuves qu'il livre au public (4) et, d'une manière générale, du dépositaire à qui le propriétaire d'un dessin, même tombé

(1) En pareil cas, tout possesseur actuel d'une œuvre a la faculté de faire la preuve de sa prétention, sans être lié par les opinions et les déclarations contraires des précédents propriétaires de l'objet d'art. Cass., 23 décembre 1891, *Ann.* 91, 252.

(2) Par exemple, la reproduction photographique d'un édifice ou d'une statue exposée à tous les regards, si l'exécution de cette reproduction a pu s'accomplir par le moyen d'actes irréprochables en eux-mêmes, l'appareil photographique ayant fonctionné dans un lieu où l'opérateur avait le droit de se trouver et de regarder.

(3) Paris, 26 mai 1855. *Ann.* 55, 81.

(4) Correct. Seine, 30 mai 1868. *Ann.* 68, 191.

dans le domaine public, a remis ce dessin, à la condition expresse qu'il ne sera ni communiqué, ni reproduit (1).

C. Jus abutenti. — C'est le droit de disposer de la chose par un usage définitif, de la transmettre par tous les modes de translation de droits réels, le droit même de détruire l'œuvre.

Ce droit peut, pour ce qui concerne la simple transformation, se trouver restreint par la survivance du *droit moral* de l'auteur, en ce que les héritiers pourront encore, dans l'intérêt de la mémoire de celui-ci, s'opposer à ce que la modification de l'œuvre soit attribuée à l'artiste lui-même. Mais, à la condition de ne pas charger la mémoire de l'artiste d'actes imputables à d'autres, le propriétaire peut faire subir à l'œuvre, souvent à titre de *restauration*, les retouches les plus maladroites, les mutilations les plus irréparables (2).

Il peut même faire disparaître complètement l'œuvre, soit pour des raisons ou sous des prétextes d'utilité pratique, par exemple en grattant une peinture décorative, parce qu'elle assombrit une muraille qu'il préfère blanchir; soit simplement parce que l'œuvre lui déplait (3).

(1) Seine, 28 février 1877, *Ann.* 77, 184.

(2) Il peut, d'une tapisserie des Gobelins, faire un tapis de pieds, sans que nul ait le droit de protester contre cette espèce particulière de vandalisme. Il peut aussi détruire complètement l'harmonie de l'œuvre, par exemple, découper une grande toile pour la revendre en fragments, ou enlever à une statue la tête, pour la conserver, en détruisant le reste.

(3) Jugé que l'auteur d'une fresque ne peut empêcher le propriétaire de la détruire, ni lui réclamer des dommages-intérêts s'il n'y a dans la destruction ni intention malveillante, ni dessein de nuire. Civ., Lyon, 24 déc. 1857, *Ann.* 1858, 88.

Droits réels autres que la propriété. — Au lieu d'avoir un droit de pleine propriété sur l'œuvre artistique, on peut avoir un droit réel d'usufruit ou d'usage, un droit de nautisme, de privilège.

Les principes du droit commun trouveront ici leur application (1).

II. — ŒUVRES MODERNES. — Sur un œuvre d'art qui n'est pas tombée dans le domaine public, celui qui a la propriété matérielle peut voir ses prérogatives de propriétaire limitées par suite de l'existence du *droit d'auteur*, au profit de l'auteur lui-même, de ses héritiers ou de ses cessionnaires. Mais il peut aussi avoir la plénitude des droits, comme titulaire à la fois de la propriété matérielle et de la propriété intellectuelle, sauf, cependant, certaines prérogatives du droit moral personnelles à l'auteur.

1. *Réunion des deux propriétés.* — Souvent le conflit entre deux droits de nature très différente et qu'il importe de concilier, ne se produira pas, parce que l'acquéreur de la propriété matérielle se trouvera en même temps acquéreur de la propriété artistique et que, d'autre part, le droit moral conservé par l'artiste ne sera pas en jeu. La réunion sur une même tête de la qualité de propriétaire de l'objet matériel

(1) L'usufruitier d'une œuvre d'art pourra jouir de la chose comme le propriétaire lui-même, « mais à la charge d'en conserver la substance » Rappelons, à ce propos, la distinction classique, fondée sur une affectation antérieure des objets d'art à tel ou tel usage, entre les objets dont on peut retirer seulement une jouissance personnelle, et ceux qu'on peut exhiber publiquement ou louer contre rétribution.

Même pour une œuvre « ancienne », l'usufruitier ou tout autre titulaire d'un démembrement de la propriété, étant tenu de respecter le droit du propriétaire, ne pourra pas permettre les reproductions que celui-ci aurait le droit d'empêcher.

et de cessionnaire de la propriété artistique, est un fait assez fréquent. Tantôt l'acquéreur de l'objet d'art aura été investi explicitement, par une clause spéciale, du droit pécuniaire d'auteur, et même du droit moral en tant qu'il est aliénable, et alors le cumul des deux qualités ne saurait faire de difficulté. Tantôt l'acquéreur n'aura à invoquer qu'une cession implicite et présumée résultant des circonstances, auquel cas les tribunaux interviendront, s'il y a lieu, pour interpréter la volonté tacite des parties. Nous renvoyons aux explications présentées plus haut sur ce point délicat.

2. *Propriété matérielle séparée du droit d'auteur.* — Le propriétaire de l'objet d'art a, en pareil cas, tous les droits compris dans la propriété, à l'exception de ceux qui sont incompatibles avec le *droit exclusif* que notre législation reconnaît à l'auteur ou à ses ayants-cause, sous le nom de propriété artistique, droits qui vont être rappelés dans le paragraphe suivant.

§ 2. — Restrictions au droit de propriété matérielle en matière d'œuvres d'art.

Parmi ces restrictions, il en est qui proviennent de l'existence de droits appartenant à des personnes privées, d'autres qui sont imposées par des considérations d'intérêt général et un droit supérieur de la société.

1. RESTRICTIONS IMPOSÉES DANS L'INTÉRÊT DES TIERS.

1. *Droit moral de l'auteur.* — Constatons d'abord que si l'auteur de l'œuvre conserve sur elle des prérogatives importantes, qui ont déjà été étudiées sous le nom de *droit*

moral, celles-ci se bornent à ce qui est nécessaire pour assurer le respect de la personnalité de l'auteur et l'intégrité de sa création esthétique; elles ne vont pas jusqu'à garantir à l'auteur, alors que l'œuvre est entre les mains d'un acquéreur, la conservation de l'objet matériel et sa communication au public.

Le propriétaire peut donc faire l'usage qui lui convient de l'œuvre, n'en pas user, ne la point laisser voir et même la détruire; l'auteur ou ses représentants n'ont nul droit de s'en plaindre. Or, la jouissance d'une œuvre d'art comporte souvent autre chose qu'une satisfaction purement intellectuelle. L'usage matériel peut aussi s'y joindre, quand c'est de l'art appliqué (1).

De même que l'artiste a pu, de son plein gré, donner un caractère artistique à un objet trivial, de même l'acquéreur d'une œuvre d'art, qui mériterait de figurer dans une collection, peut affecter cet objet précieux à un usage modeste et purement utilitaire. Sans doute, ce sera une sorte d'abus d'employer une aiguière, digne de Cellini, à contenir un liquide quelconque, au lieu de la conserver dans une vitrine, mais en vertu de quel droit l'auteur pourrait-il protester contre l'utilisation de l'œuvre, que le propriétaire aurait le droit strict de détruire? L'œuvre ainsi employée court mille chances d'être détériorée par une main maladroite, le propriétaire comprend mal son propre intérêt et n'entend rien aux choses de l'art, puisqu'il en méconnaît ainsi la valeur; mais qu'y faire? La propriété n'est un droit

(1) Ainsi le vitrail, tout en décorant l'appartement, le préservera de l'air comme une fenêtre ordinaire; une aquarelle peut être ajustée sur un éventail; une coupe, si finement ciselée soit-elle, peut être employée aux usages de la table, sans que l'artiste puisse se plaindre de l'affectation de son œuvre à une utilisation pratique et vulgaire.

nécessaire à la société que parce qu'il est absolu et à l'abri d'un contrôle qui se changerait fatalement en arbitraire ; il faut accepter les inconvénients de certains abus possibles pour avoir les avantages indispensables de la liberté, sans laquelle la propriété ne serait qu'un vain mot.

Dans le même ordre d'idées, on ne voit pas comment un sculpteur pourrait se plaindre légalement de ce que l'acquéreur d'une statue la fait servir de support à un candélabre. En vendant son œuvre, l'artiste en a vendu la libre jouissance et il ne peut trouver mauvais que l'acquéreur, dédaigneux du mérite de la composition, ait eu surtout en vue l'emploi pratique qu'il pourrait lui donner.

Le droit moral n'est lésé, dans l'exercice des droits du propriétaire à l'égard d'un artiste qui a mis son œuvre dans le commerce, que si l'œuvre est dénaturée de manière à porter atteinte à la dignité de celui qui l'a créée, ou à lui dénier la qualité d'auteur. Il faudrait tenir compte aussi du consentement exprès ou tacite donné par l'auteur à la modification, consentement qui supprimerait toute difficulté.

2. **Droit pécuniaire.** — Le propriétaire, comme on l'a vu plus haut, obligé de reconnaître le droit exclusif de l'auteur ou de ses ayants-cause, doit s'abstenir de tout acte de jouissance qui détournerait du titulaire de la propriété artistique tout ou partie des profits de cette propriété.

a). La *reproduction* exécutée par le fait du propriétaire lui-même, d'une œuvre dont il n'a pas acquis la propriété artistique, est licite ou illicite, suivant les cas : licite, quand cette reproduction ne porte pas préjudice au droit réservé à l'auteur ; illicite, quand elle a pour effet de diminuer la valeur du monopole de reproduction (1).

(1) Ainsi une copie faite par le propriétaire exclusivement pour se

b). La *location* et même la simple *exposition* de l'œuvre d'art, consenties par celui qui n'en a que la propriété matérielle, pourraient aussi causer un préjudice injuste à l'auteur, en satisfaisant la curiosité publique et en diminuant le nombre des personnes qui seraient disposées à acheter des reproductions pour connaître l'œuvre.

Le consentement de l'auteur, bien entendu, rendrait licites tous les actes dont il vient d'être parlé, et ce consentement peut être tacite et résulter des circonstances (2).

c). *Usurpation de signature*. — Quelquefois un marchand, par intérêt, ou un amateur, par vanité, se permet d'apposer sur un objet d'art, pour en accroître la valeur apparente, une fausse indication d'origine. Depuis la loi du 9 février 1895, le propriétaire qui se livre à cette supercherie commet, même en dehors de toute intention de nuire, un délit. Cette loi est déclarée « applicable aux œuvres non tombées dans le domaine public », ce qui semble vouloir dire que la législation protège ainsi *tous les auteurs* dont les œuvres ne sont pas tombées dans le domaine public. Suivant d'autres (1), la protection de la loi cesserait, quand la signature est apposée sur une œuvre tombée dans le domaine public, alors même que le nom usurpé serait celui d'un artiste contem-

former la main, est licite à condition de n'être pas mise dans le commerce; cette hypothèse a été examinée plus haut.

Au contraire, est illicite la copie exécutée par un professionnel, fût-il propriétaire, parce que en créant un exemplaire de plus, il arrive à faire concurrence à l'auteur qu'il peut priver de la vente d'un exemplaire. V. LAPORTERIE, p. 122.

(1) Par exemple, si l'objet a été vendu par l'artiste à un éditeur ou à une personne faisant profession de louer ou d'exposer des tableaux. Mais, en principe, la vente d'une œuvre d'art n'entraîne pas la translation du droit de propriété artistique. V. DEMANGE, p. 79.

(2) KOHLER, *Droit d'auteur*, 95, p. 12. — LAPORTERIE, p. 538.

porain (1), ce qui, pour être conforme au texte, n'est guère rationnel.

Dans les deux interprétations, du reste, c'est l'intérêt *privé* d'un artiste que la loi tend à sauvegarder ; et, chose remarquable, le législateur a considéré la société comme désintéressée à l'égard de la fausse signature d'un auteur *ancien*, apposée sur une œuvre *ancienne*.

II. RESTRICTIONS IMPOSÉES DANS L'INTÉRÊT DE LA SOCIÉTÉ

La société, ainsi qu'on le verra dans la troisième partie de cette étude, est intéressée à ce que les richesses artistiques de la nation soient conservées, et a le devoir de favoriser cette conservation. Elle doit concilier, du reste, l'exercice de ce devoir avec le respect du grand principe de la liberté individuelle et de l'inviolabilité de la propriété privée.

Dans l'état actuel de notre législation, l'autorité publique ne peut intervenir qu'extrêmement rarement pour limiter l'ordinaire et naturelle omnipotence du propriétaire. Ces cas exceptionnels rentreront dans l'examen des droits de la société relativement à l'œuvre d'art.

(1) DARRAS, *Dr. d'aut.* 1895, p. 32.

CHAPITRE III

TRANSMISSION DU DROIT DE PROPRIÉTÉ MATÉRIELLE DE L'ŒUVRE D'ART

Le mot *propriété* est pris ici dans le sens large ; il s'agit, en effet, de la transmission de tous les droits réels qu'on peut avoir sur un objet d'art : propriété, usufruit, etc.

La propriété matérielle d'une œuvre d'art se transmet, comme celle des meubles et des immeubles ordinaires, par tous les moyens reconnus en droit civil : par occupation, par succession, par acte entre vifs, à titre gratuit ou onéreux, par accessión.

C'est pour quelques-uns d'entre eux seulement, qu'il y a lieu de signaler certaines questions intéressant plus spécialement les biens d'un caractère artistique.

OCCUPATION : LE TRÉSOR

L'*occupation* peut se rencontrer ici comme mode d'acquisition, dans le cas où l'objet d'art fait partie d'un trésor. Pour les œuvres d'art découvertes par hasard dans des fouil-

les, ou exhumées d'une cachette sans que personne puisse justifier d'un droit de propriété sur elles, on doit leur appliquer les règles relatives au trésor. Quand on découvre ainsi, non seulement des espèces métalliques, mais des médailles, vases, urnes, statues ou bijoux, plus précieux encore par l'antiquité et l'intérêt du travail que par la matière, tous ces objets se trouvent compris dans le terme *trésor*, et leur attribution est réglée par l'art. 716 du Code civil, pourvu qu'il s'agisse d'objets *mobiliers*. La définition de l'article, en effet, ne paraît pas pouvoir embrasser les objets incorporés au sol, comme une mosaïque ou une sculpture faisant corps avec des constructions (1).

Il y a souvent une question d'appréciation, puisqu'il faut rechercher si l'œuvre cachée était là comme partie intégrante de l'immeuble ou seulement comme déposée dans une cachette, question d'où dépend le caractère mobilier ou immobilier de la trouvaille (2).

La particularité à signaler, c'est la valeur, souvent inestimable, de ces découvertes, pour l'histoire et l'art, et par conséquent l'importance que la société doit attacher à la conservation de tels biens. Mais, pour faire fléchir le principe du droit commun, qui met ces objets à la discrétion du propriétaire de l'immeuble ou les livre aux hasards d'une

(1) Ainsi un ouvrier qui découvre par hasard, en démolissant une maison, une statue dans une niche, statue ignorée par suite d'une garniture de plâtre qui la masquait, ne peut prétendre que c'est un trésor et qu'il a sur elle le droit d'invention. La statue, étant immeuble par destination, est un accessoire immobilier du bâtiment et appartient ainsi en totalité au propriétaire du bâtiment. Paris, 20 novembre 1877, *Ann.* 78, 39.

(2) Une mosaïque découverte dans une fouille, mais adhérente au sol, comme pavement d'un rez-de-chaussée, est immeuble par nature; elle ne constitue donc pas un trésor et appartient pour le tout au propriétaire du sol. Cass. 1881, *Ann.* 83, 365.

indivision et d'une licitation entre le propriétaire et l'inventeur, il faudrait un texte formel.

Or, la législation française n'a prévu l'expropriation pour cause d'utilité publique que pour les immeubles, et le « classement » des objets mobiliers « dont la conservation présente, au point de vue de l'histoire ou de l'art, un intérêt national », que pour ceux appartenant à l'Etat, aux départements, aux communes et autres établissements publics. En Algérie et dans les pays de protectorat, la propriété des objets ainsi trouvés dans des fouilles a été reconnue à l'Etat, mais seulement dans les propriétés *publiques* et dans les propriétés privées provenant de *concessions de l'Etat*(1).

Les particuliers ont donc, sur les objets d'art qu'ils acquièrent à titre de trésor, un droit absolu et intangible. Heureusement, à défaut du goût artistique, un calcul intéressé conseillera à l'inventeur le parti le plus propre à la préservation des objets découverts : il les aliénera d'ordinaire au plus offrant.

SUCCESSION : LES PORTRAITS ET SOUVENIRS DE FAMILLE.

Les règles du Code civil établissent, on le sait, entre les héritiers, le partage en nature ou par licitation, de manière à ce que chacun d'eux retire une portion de chacun des biens successoraux exactement corrélative à sa quote-part de droits. La plupart des meubles d'une succession étant estimables en argent, se prêtent à une répartition assez exacte, et l'inégalité des lots peut se compenser par une soulte (art. 833).

Mais, pour les œuvres d'art rentrant dans la catégorie des

(1) V. Loi 30 mars 1887; D. 1887, 4, 57; — V. LAPORTERIE, p. 587.

souvenirs et des portraits de famille, il s'y attache, en outre de leur valeur marchande, une valeur d'estime, toute relative, souvent supérieure à la valeur réelle, et qu'il est assez difficile d'apprécier exactement. Comment les répartir entre les héritiers ? Faut-il ne faire aucun cas de leur caractère familial et les estimer à leur valeur marchande uniquement, ou bien doit-on tenir compte des intentions présumées du défunt pour les attribuer en dehors du partage ?

Dans l'ancien droit, on convenait sans difficulté que les objets familiaux : portraits, décorations, médailles, cachets, devaient rester en dehors du partage ; on leur attribuait une valeur morale, indivisible comme la continuation de la personnalité du défunt, et, pour éviter la dispersion de souvenirs précieux, on en remettait la garde, avec la propriété, à l'aîné (1).

Le Code civil, muet sur la question, laisse le champ libre aux controverses. Si les héritiers se mettent d'accord, rien de mieux. Mais, s'ils ne peuvent s'entendre sur la répartition ; si, comme cela est naturel, chacun revendique pour lui la possession d'un souvenir auquel il attache un grand prix, quelle règle doit-on suivre ?

On a proposé plusieurs systèmes :

1^o *L'assimilation pure et simple aux autres objets mobiliers.* — On suivrait donc strictement les règles du code et on ferait un partage égal. Ce système, soutenu par un petit nombre d'auteurs, est très critiqué, parce qu'il est choquant de voir des objets de souvenir, impartageables en nature, vendus comme des meubles quelconques. La licitation ou

(1) POTHIER, *Successions*, ch. II ; — LEBRUN, *Successions*, livre IV, chapitre I, n^o 45.

vente aux enchères de ces biens est contraire aux conventions (1).

2° *Le tirage au sort.* — L'inconvénient de ce système, c'est que le sort peut attribuer l'œuvre à quelqu'un qui n'est ni digne ni capable de la conserver, et expose, ainsi la chose à sortir à bref délai du cercle de la famille.

3° *Le choix d'un dépositaire par les héritiers* (2). — Ce système, proposé par Demolombe, se réfère à l'art. 842, en assimilant les portraits de famille aux titres communs à toute l'hérédité, lesquels « sont remis à celui que tous les héritiers ont choisi pour en être le dépositaire, à la charge d'en aider le co-partageant à toute réquisition ». En cas de difficulté, le juge serait appelé à déterminer le dépositaire ; il le choisirait, d'après Michaux, en accordant la préférence à l'aîné, pour les héritiers directs.

Ce système est assez logique, puisqu'il permet aux héritiers non dépositaires de se faire prêter l'œuvre et d'en faire exécuter des reproductions.

4° *La licitation réservée aux enfants*, à l'exclusion des étrangers, avec un délai accordé aux non-adjudicataires pour prendre copie, à leurs frais et sans déplacement. Cette solution semble la plus rationnelle puisqu'elle permet à chacun des co-partageants de chercher à obtenir l'œuvre et d'être préféré, du moins, à ceux qui n'ont pas la qualité d'héritiers. Elle a été adoptée par la Cour de Lyon (3).

(1) DUTRUC, *Traité des partages*, p. 456; — MOLLOT, *Liquid.judic.*, p. 176.

(2) DEMOLOMBE. *Succ.*, t. III, n° 701.

(3) Lyon, 20 décembre 1861. D. 64. Les considérants relèvent « que rien n'est moins établi que le prétendu usage constant qui

TRANSMISSION ENTRE VIFS.

L'aliénation à titre gratuit n'a rien qui doive nous retenir ; mais on trouve, au contraire, d'intéressantes questions à trancher au sujet du contrat de vente, en matière d'œuvres d'art.

LA VENTE. — Certaines particularités se présentent, en matière de vente, relativement aux conditions que doit réunir ce contrat pour être valable. Les mêmes solutions s'appliqueraient à l'échange. D'après l'article 1108 C. civ., quatre conditions sont essentielles pour la validité d'une convention : le consentement, la capacité, un objet certain, une cause licite.

C'est au sujet du consentement qu'il y a lieu d'insister un instant, car il n'est valable que s'il n'a pas été donné par erreur ou surpris par dol (art. 1109). Quand y a-t-il erreur ou dol en matière artistique ?

I. **Erreur.** — L'erreur, d'après l'art. 1110 C. civ., n'est une cause de nullité d'un contrat que lorsqu'elle est *substantielle*. Portant sur des points secondaires, elle ne vicie pas le consentement. L'erreur est la fausse notion qu'on a d'une chose. D'après la loi, il faut que l'erreur porte sur la substance du

réserve à l'aîné les portraits de famille, et qu'il ne pourrait prévaloir contre le principe de l'égalité en matière de partage » ; l'arrêt constate que ces portraits constituent des valeurs successorales et même pourraient, s'ils étaient de grands maîtres, excéder le prix de toutes les autres valeurs de la succession ; il invoque, en outre, cette idée « que les portraits ne sont pas partageables en nature » et « que ceux des enfants qui ne resteraient pas adjudicataires ne doivent pas être complètement privés d'images qui doivent leur être chères ».

contrat, mais il reste à déterminer ce qu'on considère comme la substance d'un contrat ayant pour objet la vente d'une œuvre d'art. Pour tous les contrats, la substance, c'est, ou bien la qualité de la chose que les parties ont en vue, ou bien la personnalité même du contractant, quand la considération de la personne est la cause principale de la convention (art. 1110 C. civ.). Il y a là, évidemment, une question de fait.

Mais faut-il nécessairement que l'erreur soit commune aux deux parties, pour vicier le contrat ? Nous ne le croyons pas, car le consentement étant exigé également des deux côtés pour la convention, il doit logiquement suffire que le consentement soit vicié d'un seul côté par une erreur substantielle, pour que les liens juridiques propres à cette convention ne soient pas formés.

En ce qui concerne la chose, objet de la convention, les qualités sans lesquelles l'une des parties n'aurait pas contracté peuvent être, par exemple :

1. L'antiquité de l'œuvre, — 2. son origine, l'authenticité de la signature, l'exactitude de l'attribution, à défaut de la signature ; — 3. le sujet représenté, l'identité du personnage dans un portrait ; — 4. le caractère d'œuvre *originale*, ou de *répétition* faite par l'auteur, et non de simple copie faite par un autre ; — 5. le véritable état d'une épreuve, pour une gravure qui a été publiée dans différents états successifs ; — 6. la matière, dans certains cas.

Suivant les circonstances, telle ou telle qualité sera ou non substantielle. Ainsi il y a erreur pouvant vicier le contrat, lorsqu'on achète comme ancien un tableau moderne, ou comme original unique une reproduction vulgaire. La signature est une garantie d'origine, et la jurisprudence admet que la fausseté de celle-ci, faisant disparaître l'élément essentiel, est une cause de nullité.

Même pour l'objet d'art, il y a encore erreur si on achète une statuette en métal vulgaire qu'on croyait en or, alors qu'on visait non son mérite artistique, mais sa valeur intrinsèque (1).

L'erreur sur la valeur artistique d'une œuvre n'est jamais une erreur substantielle, car rien n'est plus discutable, ni plus personnel et relatif que le mérite à reconnaître à une œuvre d'art.

Quand on invoque l'absence d'une qualité substantielle, il y a lieu de rechercher si l'acheteur pouvait se rendre compte par lui-même et constater facilement la vérité (2).

Que penser du cas suivant ? Un amateur, croyant découvrir sur une vieille toile une signature ignorée du marchand qui l'expose, achète cette toile sans demander aucune explication sur ce qu'il croit être la signature d'un maître, afin d'avoir l'œuvre à meilleur compte. Plus tard, l'œuvre étant mieux examinée, il s'aperçoit qu'au lieu de faire une bonne affaire, il n'a acquis qu'une mauvaise copie, pas même signée. Peut-il invoquer l'erreur ? Nous ne le croyons pas, car s'il est trompé, il ne peut s'en prendre qu'à lui-même, puisqu'il aurait pu s'informer, au lieu de dissimuler.

(1) Paris, 14 déc. 82, SIREY, 83, 2, 69; — Cass., 26 oct. 86, SIREY, 87, 1, 153.

Cependant l'acheteur d'un fauteuil orné de garnitures supposées en bronze doré, ne peut résilier le contrat, parce que les ornements sont simplement des galvanoplasties, si la cause déterminante était l'aspect d'ensemble, et non la matière constitutive de l'objet d'art. Seine, 5 février 1889, *Le Droit*, 17 février.

(2) Par suite, on ne peut annuler la vente d'une eau-forte indiquée comme étant du premier état, alors qu'elle n'était que du second, quand l'acquéreur était un graveur qui pouvait faire lui-même la vérification. Paris, 15 novembre 1884, *Gaz. Trib.*, 30 nov. 1884.

Aperçu sur la jurisprudence en matière d'erreur. — C'est conformément aux principes, que la jurisprudence a admis la nullité de certaines ventes d'objets d'art pour cause d'erreur, dans les hypothèses ci-après :

1^o Œuvre moderne prétendue ancienne, attribuée à un personnage historique et qui n'a été achetée qu'à cause de cette attribution, démontrée ensuite inexacte (Seine, 22 avril 1876, *Ann.*, 76, 368).

2^o Œuvre attribuée à un artiste connu, mais simplement esquissée par lui. (Seine, 28 février 1873, *Ann.* 73, 318 ; — Paris, 15 février 1868, *Ann.*, 68, 300).

3^o Œuvre dont l'attribution est fausse pour le tout. (Paris, 29 mars 1856, *Ann.*, 65, 120).

4^o Vente en bloc de tableaux dont quelques-uns seulement sont authentiques. La vente est alors annulable pour le tout, avec indemnité (Seine, 15 avril 1863, *Ann.*, 63, 339).

5^o Œuvre revêtue d'une signature apocryphe et garantie authentique par le vendeur, ou même vendue sans une garantie assurée du vendeur, si cependant son silence coupable est seul cause de l'erreur. (Paris, 18 juin 1875, D. 76, 2, 62. — Douai, 22 juin 1883, *Ann.*, 85, 115).

6^o Œuvre attribuée de bonne foi mais à tort à un maître et vendue à un prix que seul cette attribution a fait atteindre. (Paris, 14 décembre 1878, *Ann.*, 78, 335).

On a, au contraire, déclaré inattaquable la vente consentie dans les cas ci-après :

1^o Œuvre attribuée faussement, mais vendue sans garantie de l'authenticité, l'attribution n'étant pas la cause déterminante du consentement (Seine, 4 février 1875. *Ann.*, 75, 143).

2^o Œuvre vendue aux enchères, le commissaire-priseur

n'étant pas astreint à la garantie. (Tours, 3 juillet 1875, *Ann.*, 76, 368).

3° Œuvre médiocre, vendue comme œuvre de valeur, la médiocrité n'étant pas un défaut caché, et chacun ayant le moyen de l'apprécier ou de la faire constater en temps opportun, sans compter que le plus ou moins de mérite artistique dépend du goût de chacun. (Seine, 30 novembre 1865, *Ann.*, 66, 99).

4° Œuvre indiquée comme « attribuée » à un maître; cette indication « attribuée » n'est pas une affirmation garantie, mais une simple supposition à vérifier, et l'acquéreur n'a rien à reprocher à l'autre partie, à moins qu'il n'y ait eu manœuvre frauduleuse et, par conséquent, vol. (Paris, 27 avril 1867, *Ann.*, 67, 412).

Que décider encore si un tableau est vendu par correspondance, et se trouve représenter un sujet autre que celui indiqué, ou un sujet traité autrement que la description écrite ne l'a fait entrevoir à l'acquéreur ? La question n'a pas, croyons-nous, été tranchée judiciairement.

Généralement, c'est l'acheteur qui réclame la nullité pour cause d'erreur et, bien entendu, il ne réclame que si l'erreur est à son désavantage ; il ne se plaindra pas si le tableau vendu comme copie est en réalité un original authentique, ou s'il découvre sous la couche de poussière qui la défigure une œuvre de maître. Mais, dans ce cas, c'est le vendeur qui s'est trompé, sans quoi il aurait modifié le prix demandé ; ne pourra-t-il pas réclamer, lui aussi, la nullité pour cause d'erreur ? (1)

(1) Un tableau vendu pour un Gueldre ayant été reconnu comme une œuvre de Rembrandt, le tribunal a rendu, dans ce cas, l'expert responsable de l'erreur ; mais, suivant nous, cette réparation n'était pas suffisante et, dans les rapports entré le vendeur et l'acqué-

En ce qui concerne l'erreur sur la personne, les principes veulent également que la partie qui se trompe sur l'identité de son co-contractant, ait le droit de faire annuler le contrat, lorsque la considération de la personne était la cause principale de la convention. En matière artistique, il n'est pas difficile d'imaginer des circonstances où l'acheteur pourrait invoquer une erreur de ce genre comme substantielle.

Il suffit de supposer, par exemple, une commande par lettre adressée à un artiste célèbre, et parvenue en réalité à un homonyme sans mérite ou sans réputation. Evidemment le consentement de l'acheteur serait, en pareil cas, vicié, et le contrat pourrait être très légalement annulé de ce chef, sauf la question d'indemnité à régler entre l'acheteur et l'autre partie de bonne foi, en cas d'imprudence de la part de l'auteur de la commande.

II. Dol. — Dans les ventes artistiques, les causes de nullité provenant des manœuvres frauduleuses de l'une des parties, ne sont pas moins fréquentes que les causes d'erreur. La crédulité et l'ignorance d'une foule d'acheteurs prêtent malheureusement beaucoup à la tromperie, que facilite, d'autre part, l'habileté même et le talent d'imitation des artistes peu scrupuleux. Or, on définit justement le dol, l'emploi de manœuvres ayant pour but de déterminer l'acquéreur à contracter l'obligation (V. art. 116). Ce vice ne se présume pas, et doit être prouvé. En matière d'œuvres d'art, cette manœuvre se traduit généralement par l'apposition d'une fausse signature, dont la célébrité engagera à faire l'acquisition, de sorte que le *dol* se complique alors d'une *erreur*, qui peut être substantielle.

reur, il faut dire que le vendeur pouvait invoquer la nullité à raison de sa propre erreur. Versailles 22 mai, 1890. Le *Droit*, 24 mai 1890.

De même le *truquage* peut être considéré comme un *dol* suffisant pour faire annuler la vente, lorsque l'acheteur a été victime de ce genre trop fréquent de fraude, où l'habileté de l'artiste s'emploie tout entière à tromper le public.

Les fabriques d'antiquités. — Quand on parle de vente d'objets d'art, il faut toujours compter avec les ressources qu'offre à la mauvaise foi cette branche spéciale de l'industrie. Le goût pour les antiquités a existé de tout temps (1).

Mais, de nos jours, les perfectionnements apportés aux arts de reproduction, la possession des anciennes recettes et des secrets de métiers ont permis aux imitateurs de créer de véritables fabriques d'antiquités qui sont, en réalité, des contrefaçons d'œuvres anciennes. Cette contrefaçon ne diffère de la contrefaçon moderne qu'en ce que nul intéressé n'existe pour revendiquer son droit d'auteur, ce qui donne une grande latitude aux imitateurs; tandis, en effet, que la contrefaçon moderne lèse deux droits : celui de l'auteur et celui de l'acquéreur trompé, la contrefaçon ou imitation ancienne ne peut nuire qu'à l'acheteur.

En principe, du reste, la fabrication de fausses antiquités n'a rien d'illicite ; c'est même un droit absolu pour tout homme de copier ce qui est du domaine public, et cela non seulement à titre d'étude, mais encore pour orner ainsi son intérieur, et même pour vendre ce genre de productions, à la condition de ne tromper personne. C'est le but des musées et collections de fournir à une foule d'artistes et d'ouvriers des sources d'inspiration et des modèles, dont ils font des reproductions qu'ils ont le droit de lancer ensuite dans le commerce. L'industrie du bronze, par exemple, reproduit

(1) Les Romains collectionnaient et recherchaient les antiquités grecques et égyptiennes. Nul doute qu'à cette époque il n'y eût déjà des imitations de l'antique, destinées à passer pour des originaux.

à l'infini les candélabres, statuettes et lampes, étrusques ou romains. De même il existe, à Nevers et ailleurs, des manufactures d'où sortent sans cesse des faïences « anciennes » de Rouen, de Delft, de Marseille, etc. (1).

La loi peut-elle interdire le commerce de ces reproductions qui, pour mieux imiter les modèles, portent les monogrammes, signatures et dates des originaux ? Sans doute, la manufacture elle-même ne prétend pas écouler ces copies comme des antiquités ; les marchands qui s'y approvisionnent savent parfaitement qu'ils achètent des « antiquités » fabriquées et les paient en conséquence.

Mais il est bien certain que fréquemment la copie, innocente et avouée au point de départ, est destinée, après son passage chez les intermédiaires, à tomber finalement entre les mains d'un marchand « d'antiquités » plus ou moins honnête, qui, après avoir fait subir à une faïence, par exemple, certaines retouches, cassures, craquelages ou fêlures, destinées à compléter son apparence de vétusté, la placera au milieu d'autres pièces, celles-là authentiques, et la vendra comme telle à un prix bien supérieur au prix normal. En un mot, il l'acquise « moderne » et la revend « ancienne ». D'une copie déclarée et honnête, il fait une contrefaçon déloyale et frauduleuse.

C'est ici qu'il y a lieu d'examiner jusqu'à quel point il est permis de dissimuler l'origine réelle d'une œuvre d'art, et à quelles conditions l'acheteur peut invoquer son erreur et le dol de l'autre partie pour faire prononcer la nullité de la vente.

Souvent, il faut le dire, l'acquéreur sera inexcusable de s'être laissé tromper, et il ne pourra prétexter son ignorance,

(1) V. GARNIER, *Histoire de la Céramique*, p. 275.

car il est des lieux et des circonstances de fait qui ne permettent pas la moindre illusion sur la valeur des apparences d'antiquité présentées par certains objets d'art.

Pratiquement, le voyageur qui, au cours de ses excursions, achète chez quelque antiquaire, des fragments de poterie, des bijoux aux formes archaïques, des bronzes patinés, se contente d'une affirmation plus ou moins banale du vendeur. Il paie avec ou sans marchandage, et emporte l'objet comme souvenir, sans y attacher beaucoup d'importance. Si quelque expert, examinant ces prétendues antiquités, lui en démontre la fausseté, l'acheteur en éprouvera peut-être un désenchantement sensible pour son amour-propre et regrettera l'argent qu'il aura consacré à cette acquisition, mais l'affaire en restera là. On ne s'avisera pas, en général, d'intenter un procès à ce peu loyal marchand qu'on aurait souvent bien de la peine à retrouver, et on estimera qu'en définitive le tort causé n'aura pas été bien grand (1).

D'ailleurs, voulût-on se plaindre, bien souvent la réclamation échouerait dans le ridicule. Il faut être, en effet, assez naïf pour croire que tout objet exposé chez un antiquaire est d'origine authentique, alors surtout que le prix en est modeste. Il est particulièrement des pays où l'affluence traditionnelle des visiteurs entretient perpétuellement l'industrie des imitations, et nul n'est censé ignorer l'existence d'un tel commerce (2).

(1) Tout en se promettant d'être plus prudent à l'avenir, l'acheteur d'une pseudo-antiquité, évitera d'ébruiter sa mésaventure. D'ailleurs, l'acquisition était plutôt faite pour avoir un souvenir d'apparence authentique, que pour posséder une œuvre de valeur indiscutable, et le prix consenti se sera ressenti fortement de l'incertitude qui planait sur les avantages de l'opération.

(2) Ainsi, en Egypte, il est connu de tout le monde qu'on fabrique

L'acheteur peut-il réclamer la nullité de la vente parce qu'il a été trompé ? On lui répondra qu'il n'avait qu'à prendre ses précautions, à s'informer, parfois même simplement à regarder autour de lui. Peut-être aurait-il vu sur la porte d'une échoppe obscure les mots « fabrique d'antiquités », ou, dans un coin de la boutique, un ouvrier de l'antiquaire achevant de vert-de-griser quelque Mercure ailé. La jurisprudence repousse avec raison les réclamations qui accusent un excès de crédulité chez l'acquéreur, lorsqu'il pouvait se rendre compte de la réalité (1).

Il faudrait donc, pour agir en nullité, que l'erreur ait été plus sérieusement inévitable. Ces restrictions faites, quand il s'agit d'un objet vendu comme antique, la vente est nulle, si les parties ont eu en vue principalement la qualité d'ancienneté (2).

Garantie des défauts cachés. — L'action en nullité de la vente pour *erreur* ou pour *dol* ne se confond pas avec l'action

des sarcophages, momies, fétiches, etc., vendus chaque année par milliers aux touristes qui sont heureux de les emporter. Il suffit d'un peu de clairvoyance pour comprendre qu'une telle abondance d'exhumations prétendues est au moins suspecte, et l'acquéreur d'une Isis de fabrication contemporaine, l'eût-il payée un assez beau prix, paraîtrait peu fondé à se plaindre d'avoir été trompé. De même en Grèce, où s'exécutent chaque année d'innombrables vases, coupes, etc., parfaitement imités ; à Tanagra, où les statuettes semblent surgir du sol, à mesure qu'on en désire ; à Rome où, à tous les carrefours, on vend des lampes antiques, fragments de masques et d'inscriptions, etc. V. BONNAFFÉ : *La Contrefaçon* (*Gaz. Beaux-Arts*, 1874) : « A Rome on fait encore des préraphaélites très ressemblants ; en Belgique, des Van-Dyck à la douzaine ; à Paris, je connais une fabrique de Boucher qui a fait bien des victimes ».

(1) Ainsi jugé pour l'acquéreur de pièces d'argenterie présentées comme anciennes, parce qu'il n'avait qu'à examiner les poinçons pour en reconnaître l'époque. Seine, 2 mars 89, *La Loi*, 17 mai 89.

(2) Ainsi, le vendeur d'un coffret Louis XIII, provenant d'une

en garantie des *défauts cachés* de la chose vendue, action qui peut aboutir à la *rédhibition*, c'est-à-dire à la résolution du contrat. Cette action en garantie ne suppose nécessairement ni une erreur sur une qualité substantielle, ni un dol commis par le vendeur ; il suffit (art. 1641, C. civ.) que les défauts cachés de la chose la rendent impropre à l'usage auquel on la destine, ou qu'ils diminuent tellement cet usage, que l'acheteur ne l'aurait pas acquise ou n'en aurait donné qu'un moindre prix s'il les avait connus (1).

Pour les objets d'art, la garantie ou la non-garantie de défauts cachés provoque quelques remarques.

La garantie est due de plein droit pour ce genre de défauts alors même que le vendeur les a ignorés, de même qu'elle cesse de plein droit quand le vice devient apparent, et que l'acheteur a pu se convaincre lui-même (art. 1642 C. civ.). Du reste, le vendeur, pourvu qu'il soit de bonne foi, peut valablement stipuler qu'il ne sera obligé à aucune garantie (art. 1643).

Il y a des ventes pour lesquelles la non-garantie est établie par la loi elle-même : ce sont celles faites par autorité de justice. Pour d'autres, la non-garantie peut résulter d'une déclaration. Il en est ainsi des ventes aux enchères faites sans garantie par un commissaire-priseur ; c'est à l'acheteur alors à s'éclairer comme il pourra sur l'œuvre d'art vendue aux risques et périls de l'acheteur. La condition de

fabrique viennoise d'antiquités, soutient vainement qu'il suffit que le coffret soit du style Louis XIII, si, en réalité, cet objet de fabrication moderne n'a été acheté que parce qu'on le croyait ancien.

Le vendeur est tenu de reprendre l'objet vendu et d'en restituer le prix. Paris 14 décembre 1882. *Ann.* 85, 114

(1) Jugé qu'un accident survenu à une statue (un doigt brisé) est un vice rédhibitoire autorisant l'acheteur à refuser la livraison. Paris, 12 juillet 1887, *La Loi*, 11 août.

non garantie pourrait même être tacite et résulter des circonstances.

Garantie spéciale d'une qualité. — Rien n'empêche le vendeur de garantir spécialement une qualité qu'il attribue à l'œuvre, quelle que soit l'importance intrinsèque de cette qualité, et d'en faire une condition *sine quâ non* de l'existence du contrat. Cette garantie portera souvent sur l'authenticité de la signature ou le caractère d'ancienneté attribué à l'objet. Alors il n'y aura pas de doute sur le droit de l'acquéreur de faire annuler la vente ou d'obtenir des dommages-intérêts, en prouvant la fausseté de l'attribution (1).

La vente d'une œuvre d'art donne lieu également à la garantie en cas d'éviction, avec les conséquences ordinaires. C'est ainsi que l'acquéreur évincé d'un tableau, dont la valeur aurait augmenté depuis l'acquisition, même indépendamment du fait de l'acquéreur, par exemple par l'effet de la mort de l'artiste, pourra se faire payer ce que la chose vaut « au-dessus du prix de la vente » (art. 1633).

En cas de détérioration, même provenant de la négligence de l'acheteur, celui-ci n'en a pas moins droit à la restitution de la totalité du prix (art. 1631).

Ventes publiques. — Les ventes d'objets d'art sont assujetties aux règles relatives aux ventes publiques de meubles,

(1) La vente, avec garantie formelle, d'une œuvre prétendue originale et qui n'est qu'une copie, est nulle même si l'acheteur connaissait les polémiques de la presse relatives à l'authenticité du tableau. Cass. 23 déc. 1891, *Ann.* 1891, 252. De même pour la vente avec garantie de signature en cas de fausseté démontrée. Seine, 1^{er} juillet 1856. *Ann.* 1856, 206. La garantie de provenance peut même être sous-entendue. Sans s'expliquer directement sur l'authenticité de l'œuvre, le vendeur devient quelquefois, par son silence, l'auteur responsable

c'est-à-dire aux ventes mobilières qui présentent le caractère, non seulement de la publicité, mais de la mise aux enchères, ce qui offre un intérêt notamment au point de vue du droit d'enregistrement et du ministère obligatoire d'un officier public. En général tout propriétaire capable d'aliéner, peut faire procéder à la vente publique d'une galerie de tableaux, d'une collection ou d'un objet isolé, sous cette forme, pourvu que les choses vendues ne rentrent pas dans le cas prévu par la loi qui réglemente la vente à *cri public* des marchandises neuves.

Ventes publiques de marchandises neuves. — Dans quelle mesure la loi du 25 juin 1841, qui apporte des restrictions aux ventes publiques de marchandises neuves, s'applique-t-elle aux objets d'art ?

C'est une question assez délicate, au premier abord, qu'il faut résoudre en consultant la lettre et surtout l'esprit de la loi, qui a consacré en cette matière une dérogation au grand principe de la liberté des transactions (1).

Le but même de l'interdiction fait bien comprendre comment il faut entendre la règle. Les ventes mobilières à l'encan, qui sont pleines de surprises et dépourvues des garanties que donne aux acheteurs la permanence d'une maison de commerce, ne sont pas dangereuses seulement pour le public, mais le sont aussi pour les marchands établis, auxquels elles font concurrence (2).

de l'erreur, s'il ne dépendait que de lui de mettre l'acheteur au courant. Douai, 22 juin 1883, *Ann.* 1885, 115.

(1) La loi du 25 juin 1841, art. 1^{er}, porte : « Sont interdites les ventes au détail de marchandises neuves, à cri public, soit aux enchères, soit au rabais, soit à prix proclamé, avec ou sans assistance des officiers ministériels. »

(2) C'est pourquoi le législateur n'a admis qu'à titre exceptionnel

Les objets d'art tombent sous le coup de la prohibition légale toutes les fois qu'ils constituent des « marchandises neuves », ce qui arrive quand ils font partie d'un commerce d'objets d'art, et sont dans les mains d'un *marchand* pour être vendus. S'ils sont, au contraire, dans les mains d'un *consommateur*, ou même d'un commerçant, mais pour son « usage personnel », ils échappent à l'interdiction, alors même qu'ils se trouvent encore à l'état de *neuf*.

Par suite de la même idée, nous dirons que les objets d'art, même très vieux et ayant perdu depuis longtemps la fraîcheur de leur première exhibition, ayant changé souvent de maître avant de prendre place dans le magasin d'un antiquaire, jouent le rôle de marchandises « neuves » si le marchand qui fait commerce de ces tableaux, statues, faïences ou bijoux, ou ses ayants-cause veulent les vendre au détail, à cri public « soit aux enchères, soit au rabais, soit à prix proclamé ». La présence d'un officier ministériel ne suffira pas, il faudra l'autorisation du tribunal de commerce constatant la nécessité, par exemple, en cas de décès ou de cessation de commerce.

Commerce de brocanteur. — La faculté, non plus de vendre, mais d'acheter des objets d'art, se trouve restreinte et réglementée dans un intérêt public à l'égard des brocanteurs. D'après la loi du 15 février 1898 (1), les brocanteurs et revendeurs « de vieux meubles... bijoux..., vaisselles, armes..., et autres objets et marchandises de hasard », ou qui

la vente à *cri public* de marchandises neuves, voulant prévenir des abus. En dehors des ventes par autorité de justice, et des ventes de comestibles ou de certains menus objets, la nécessité seule, appréciée par le trib. de comm., fait autoriser la vente publique de marchandises neuves.

(1) V. D. 98, 4, 25.

achètent « les mêmes marchandises neuves de personnes autres que celles qui les fabriquent ou en font le commerce », sont tenus de se faire inscrire à la préfecture et de tenir un registre spécial de leurs achats. Ils doivent s'abstenir d'acheter d'enfants mineurs et d'inconnus.

Colportage d'œuvres graphiques imprimées. — La distribution et le colportage accidentels d'imprimés ne sont assujettis à aucune déclaration, aux termes de la loi du 29 juillet 1881 sur la presse (art. 20) ; mais la profession de colporteur ou de distributeur, en ce qui concerne les « dessins, gravures, lithographies et photographies » est astreinte à une déclaration préalable.

Les différentes restrictions dont il vient d'être parlé rentrent, du reste, plutôt dans l'objet de la troisième partie de cette étude, puisqu'elles sont l'application des droits de la société relativement aux œuvres d'art.

TROISIEME PARTIE

L'ŒUVRE ET LA SOCIÉTÉ

L'œuvre d'art ne doit pas être considérée seulement dans les rapports de droit privé où elle joue, comme nous l'avons vu, le rôle d'un élément important du patrimoine, et fait naître des droits et des obligations entre les individus. Elle touche par certains côtés aux intérêts généraux de la société, à raison des avantages qu'elle peut lui procurer, et des services qu'elle peut lui rendre, comme aussi à raison des dangers que, dans certains cas, elle peut présenter pour l'ordre public.

Il nous reste donc à étudier :

- 1° Le rôle économique des œuvres d'art ;
- 2° L'intervention de l'Etat dans la conservation de la richesse artistique ;
- 3° L'intervention de l'Etat dans le développement de cette richesse ;
- 4° La police des beaux-arts.

CHAPITRE PREMIER

ROLE ÉCONOMIQUE DES ŒUVRES D'ART

§ 1^{er}. — L'Œuvre d'Art, source de richesse

Quel rôle doivent jouer les arts dans une société bien organisée ? Faut-il les encourager comme source de richesse, ou les entraver, au contraire, comme un luxe inutile ? Si, à l'exemple de certains économistes, on n'attribuait qu'au travail physique réalisant des œuvres immédiatement utilisables, la faculté de produire des capitaux, on pourrait voir dans la production artistique une mauvaise application de l'activité humaine. Mais on ne saurait aujourd'hui dénier sérieusement aux œuvres d'art la qualité de capitaux (1).

Les œuvres d'art sont, d'abord, des capitaux de jouissances intellectuelles, par le plaisir qu'elles procurent indéfiniment, sans diminution de leur substance (2). De plus,

(1) La plupart des économistes admettent, en effet et à bon droit, l'existence de capitaux immatériels.

(2) V. Paul LEROY-BEAULIEU, *Economie politique*, 2^e éd., t. I, p. 249.

leur valeur pécuniaire se traduit matériellement par les divers profits dont bénéficient ceux qui les possèdent, lorsqu'ils les font entrer dans la circulation des biens. Enfin, les œuvres d'art enrichissent à un autre point de vue la société, en formant le goût d'une nation, en suscitant l'éclosion de nouveaux talents artistiques (1), qui seront à leur tour une cause active de développement de la fortune publique, en alimentant spécialement certaines branches importantes de l'industrie et du commerce.

Les peuples neufs, comme ceux de l'Amérique, sont, à cet égard, inférieurs à ceux des anciens continents où, les richesses artistiques étant à la portée de tous, l'éducation des artistes peut se faire sans déplacement et sans beaucoup de frais.

Les monuments historiques, les cathédrales, les musées, tous ces trésors de la vie intellectuelle sont, en effet, un élément permanent d'instruction populaire, qu'on ne peut improviser ni remplacer.

Même à un point de vue immédiatement utilitaire, c'est un grand avantage pour une nation, que de posséder des œuvres d'art qui attirent, dans certaines villes ou certaines contrées, la richesse et l'animation. On peut dire que la fortune de quelques cités, Rome, Florence, Madrid, repose en grande partie sur leurs musées et collections, qui, non seulement font affluer les visiteurs dont la présence soutient le commerce local, mais aussi entretiennent de nombreux artistes et industriels, occupés à la reproduction et à la vente des copies.

L'Angleterre elle-même a senti l'importance de la pos-

(1) « Les arts concourent à élever l'imagination et le cœur et contribuent à agrandir l'esprit d'un peuple. » GAUDRY, *Traité du domaine*, t. I, p. 598.

session et de la divulgation des œuvres d'art. « Elle a de riches collections qu'elle a formées au détriment des monuments qui firent l'admiration des siècles » (1), mais on ne peut plus dire qu'« elle ne les montre qu'à prix d'or » et la race britannique initiée chez elle à la connaissance de l'antiquité commence à tirer parti de ces richesses d'un nouveau genre mises à la portée de tous : l'art anglais profite à son tour des modèles laissés par l'art grec.

Le capital immatériel constitue donc, tout comme le capital matériel, un élément de la richesse générale. Aussi doit-on considérer les monuments de l'art, non seulement comme des objets de décoration, mais comme une cause de grandeur et comme une des parties les plus précieuses du patrimoine moral et même matériel d'une nation.

La production artistique semble être, d'ailleurs, la conséquence d'une impérieuse loi économique. Aucun peuple n'a échappé à ce besoin d'art qui tourmente les esprits. Dans les civilisations primitives, comme chez les sauvages modernes, les aspirations de l'homme étroitement unies au sentiment religieux, se manifestent d'abord, sous une forme rudimentaire, dans l'ornementation de tout ce qui se rattache au culte. Détournées de leur véritable objet par les aberrations idolâtriques, ces aspirations se traduisent dans des images plus ou moins grossières, que l'homme se fait pour son usage, de divinités réduites à sa taille et assujetties à ses passions et à ses vices. C'est pourquoi la législation juive, par crainte du polythéisme, s'abstient d'encourager la sculpture, qui servait, chez les autres peuples, à multiplier les idoles. Mais, jusque dans leurs erreurs religieuses les plus choquantes, les manifestations artistiques témoignent d'une tendance marquée à élever l'esprit au-dessus de la

(1) Alph. GAIRAL, *Disc. à la Société des Amis des arts*, 1842, p. 11.

matière. Même lorsqu'il vise les dieux de l'Olympe, ou Boudha, même lorsqu'il en est réduit aux fétiches du Dahomey, l'art s'adresse à l'intelligence, à l'âme, au sentiment religieux, c'est-à-dire tend, à travers les objets corporels dont il est obligé de se faire un instrument, vers des réalités d'un ordre supérieur, qui échappent aux sens. C'est par la religion que l'art a commencé, pour se répandre ensuite dans la vie privée, où il est devenu un stimulant de la culture intellectuelle (1).

Le sentiment esthétique, plus ou moins bien servi par les circonstances, est inné chez l'homme, et demande partout une certaine satisfaction. « L'art précède la science », a dit Lamennais (2). Avant que l'industrie fût perfectionnée, « les élégantes de Thèbes, de Memphis, avaient des boîtes à parfum, des écrins remplis de bijoux, des bracelets, des bagues, des miroirs ornés de pierres fines, etc. » (3).

Faut-il voir, dans ce culte de l'idéal manifesté par la recherche du beau, une dépense perdue d'énergie, une improductive application de l'activité sociale, à laquelle l'Etat devrait s'opposer comme à un gaspillage inutile ? Certains économistes ou moralistes l'ont prétendu, assimilant l'art à un luxe condamnable et stérile. Nous ne le croyons pas, car si c'est un luxe, il est du moins intelligent et fécond.

Dira-t-on que les artistes, appliqués à des travaux usuels, rendraient plus de services à la société, en augmentant le nombre des objets nécessaires dont tous ont besoin ? L'argent détourné pour les œuvres d'art se convertirait-il en objets

(1) Les sépultures préhistoriques révèlent des essais d'ornementation dans lesquels l'homme non civilisé qu'on a appelé *primitif*, tentait déjà de se dégager de la matière brutale.

(2) LAMENNAIS, *De l'art et du beau*, p. 3.

(3) HAVARD, *L'art à travers les mœurs*, p. 19.

de consommation? Nous doutons qu'en sacrifiant la valeur représentée par les objets d'art, on retrouve une valeur égale en objets de nécessité (1).

Nous croyons même nécessaire qu'au milieu des travailleurs purement manuels, il s'en trouve un certain nombre s'appliquant à la production artistique.

L'augmentation du nombre des ouvriers ordinaires ne compenserait pas la déperdition de forces morales, amenée par la disparition des artistes. L'uniformité d'une vie, à laquelle toute aspiration vers l'idéal serait interdite, aurait une répercussion sur la production générale qui se ralentirait d'abord et s'immobiliserait dans la routine et l'inertie. L'attrait de l'art est un ferment qui donne au travail une activité plus puissante. C'est un ressort important de l'énergie productrice, excitant l'homme à accroître ses efforts pour augmenter ses jouissances (2).

Au point de vue social, le mode de production qui est habituellement pratiqué pour les œuvres d'art, peut être donné comme modèle. Il échappe, par sa nature même, à la concentration, à l'industrialisme à outrance qui constituent le vice capital du travail moderne (3).

D'un autre côté, le développement de l'art est un indice

(1) P. LEROY-BEAULIEU, t. IV, p. 264: « Ce que le luxe paie à un très haut prix, c'est la qualité du travail, le don spécial de l'artiste ; mis à une autre besogne, cet artiste ne produirait pas une quantité d'objets vulgaires plus forte que celle que fabrique le plus ordinaire manœuvre ».

(2) La jouissance artistique entraîne une augmentation de production. Tel qui s'arrêterait à un nécessaire qu'il ne pourrait dépasser, prolongera ses efforts en vue d'acquérir un superflu artistique.

(3) L'artiste ou l'ouvrier d'art est l'un des derniers types du travailleur autonome, produisant à domicile, et capable, par conséquent, d'exercer sa profession en dehors des villes où la plupart des autres industries viennent s'échouer fatalement.

de civilisation. Une société ne progresse que si l'élite, soustraite au travail manuel, au lieu de dépenser, en un luxe vicié de gaspillage et par suite en pure perte, son surcroît de forces, lui trouve dans les arts une application intelligente. C'est le fait des peuples prospères de tourner leurs aspirations vers les jouissances artistiques plutôt que vers un bien-être purement matériel et de mauvais goût.

Dans cet état social, l'art, au lieu d'être réservé à quelques privilégiés, pénètre dans toutes les classes de la société, et s'applique à une foule d'objets utiles.

Les artisans deviennent des artistes et l'ensemble de la vie s'agrémente par la variété et l'élégance. En même temps, la demande plus grande d'œuvres-d'art suscite les inventions industrielles qui permettent de les multiplier à bon compte. C'est ainsi que par une action réflexe, l'art provoque le progrès de l'industrie (1).

Une autre excellente conséquence du développement de l'art et de sa transformation en un besoin populaire, c'est de pousser l'homme à épargner pour se procurer les jouissances artistiques, et en embellissant son logis, de lui rendre la vie plus agréable.

Le goût de l'ornementation intérieure attire l'attention sur les conditions communes du logement, dont la bonne disposition est si importante au point de vue de l'hygiène et de l'accroissement de la population.

Peu à peu les exigences de la vie transforment l'art en confortable, lequel est l'ennemi de l'insalubre (2).

(1) La gravure, la photographie, la galvanoplastie font vivre des milliers d'ouvriers (chimistes, opérateurs, opticiens, électriciens) et le perfectionnement de ces arts tient en haleine une légion d'inventeurs.

(2) Quand l'homme embellit sa maison, il y prend goût, et on a constaté que l'alcoolisme, cette plaie si redoutable des sociétés

Enfin, l'œuvre d'art permet à son acquéreur de se constituer une réserve pour certaines circonstances difficiles. L'argent qui est perdu sans retour quand on l'emploie à de vaines futilités, se conserve et se retrouvera, en cas de besoin, pour celui qui l'aura immobilisé dans des œuvres artistiques. Celles-ci, en effet, à l'opposé des objets ordinaires, gagnent plutôt en valeur avec le temps, et par là sont appelées quelquefois à jouer le rôle économique d'un fonds de prévoyance (1).

L'œuvre d'art est donc, pour son possesseur, une véritable épargne, dont il hésite à se défaire trop facilement, et qu'il pourra, par cela même, monnayer au moment critique.

§ II. L'Œuvre d'art et l'histoire.

L'art n'est pas seulement une source de jouissances et de richesses pour une nation, c'est un élément de son histoire générale, parce qu'il subit l'influence des événements dont il est le témoin, et qu'il exerce à son tour une certaine action sur les tendances et les idées d'une époque. Aussi l'étude de l'art est-elle utile au point de vue de la connaissance des institutions sociales et politiques (2), l'art se développant invariablement avec la civilisation, dont il est le reflet.

Beaucoup trop de philosophes et de jurisconsultes ont discuté sur les anciennes organisations, sans présenter autre

modernes, se développe plus facilement chez le misérable habitant d'un taudis que chez l'artisan bien installé en une riante demeure.

(1) Combien doivent à la vente de quelques tableaux, d'une collection, dans un jour de besoin pressant, des ressources toutes prêtes, qu'ils n'auraient pas eu l'énergie et la persévérance, ni même la pensée de se réserver autrement. V. J. CLUNET, 96, p. 693 (aff. Sciarra).

Certains princes italiens ne maintiennent leur train de maison qu'en réalisant peu à peu leurs galeries de tableaux.

(2) V. THIERRY, *Considér. sur l'histoire de France* : « Les sociétés humaines ne vivent pas uniquement dans le présent et il leur

chose que des vues de leur esprit dénuées de toute base objective. Pour bien comprendre les temps passés, il faut, comme le paléontologiste, en présence des époques géologiques, se souvenir que « le monde animé est une grande unité dont on peut suivre le développement comme celui d'un individu (1). » Mais, de même que les naturalistes modernes, plus heureux que leurs prédécesseurs, reconstituent des races et des époques au moyen des vestiges qu'elles ont laissés, de même les historiens devront consulter avec soin les monuments de l'art de chaque siècle pour mieux en pénétrer les mœurs, les institutions, l'organisation sociale et économique (2).

On ne doit donc pas négliger cette précieuse source de documents historiques que constituent les œuvres d'art. Dans ce sens, l'Etat peut intervenir utilement non seulement pour le présent, en facilitant aux chercheurs, aux érudits, la découverte des antiquités, en subventionnant des missions qui, par des fouilles méthodiques, exhument les vestiges séculaires des peuples anciens (3); mais aussi, pour l'avenir, en conservant les monuments légués par le passé, et en en élevant de nouveaux. Les particuliers, en effet, ne songent guère qu'au présent et, dans l'œuvre d'art, ils recherchent surtout leur propre satisfaction, ou l'éclaircissement de

importe de savoir d'où elles viennent pour qu'elles puissent voir où elles vont. »

(1) GAUDRY, *Paléontologie philosophique*, ch. I, p. 5.

(2) En consultant les statues, les bas-reliefs, les pyramides, les bijoux extraits des sarcophages, et même de simples *graffiti*, mieux qu'en lisant les écrivains de l'antiquité, nous revivons en quelque sorte l'existence des anciens, et par un simple détail d'attitude ou de costume, nous saisissons leurs aspirations, leurs usages, leurs mœurs politiques mêmes, la condition économique des différentes classes et leur organisation du travail.

(3) V. par exemple : *Les fouilles de Suze*, par DIEULAFOY.

quelques points incertains sur tel ou tel objet de leurs études ; mais l'Etat qui, par sa durée indéfinie, survit aux individus, doit, nous le croyons du moins, chercher à assurer et à faciliter aux âges futurs la connaissance du temps présent, par l'édification de monuments durables retraçant l'image de notre civilisation (1).

La sollicitude de l'Etat doit ainsi se porter autant sur l'avenir que sur le passé. Tirons donc cette double conclusion, qu'en favorisant l'étude des beaux-arts, l'Etat travaille à donner satisfaction à l'un des besoins les plus élevés de la nature humaine, et qu'en veillant à la conservation des monuments de l'art, il assure aux nouvelles générations, une connaissance plus exacte et plus complète du passé, dont l'art a contribué si largement à écrire l'histoire !

§ III. — Rôle des arts figuratifs dans l'instruction.

Les arts figuratifs apportent aujourd'hui un précieux concours au développement du savoir. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer nos publications scientifiques modernes, ornées de planches héliographiques, ou encore

(1) Les anciens comprenaient à merveille que les traditions orales et que les récits écrits eux-mêmes disparaissent peu à peu ; aussi fixaient-ils par l'image et le monument, pour l'instruction des âges futurs, les annales et le souvenir visible des grands événements de leur histoire nationale. Les pyramides témoignent encore de ce besoin qu'avait l'homme, de laisser une manifestation durable de son passage ici-bas, et les rois de Perse songeaient aussi aux races à venir lorsqu'ils faisaient graver, en caractères indestructibles, dans la brique et sur les cônes, ou bien sculpter sur les frises émaillées de leurs palais, les descriptions de leurs victoires. Grâce à tant de monuments dûs à leur sage prévoyance ou à leur ingénieuse vanité, nous connaissons leurs noms, leur généalogie, leur histoire. Nous ne pouvons faire moins qu'eux, pour ceux qui viendront après nous.

les plus humbles de nos livres scolaires illustrés, avec les ressources si limitées de vulgarisation dont disposait l'enseignement il y a cent ans. Grâce au perfectionnement des moyens de reproduction et au bon marché des éditions tirées à un grand nombre d'exemplaires, les représentations très exactes et très précises des objets dispensent le maître d'une multitude d'explications toujours incomplètes et l'élève de longues recherches et de coûteux déplacements (1).

Qui pourrait énumérer les services rendus, soit aux sciences historiques, par les arts qui ont popularisé, à l'aide de reproductions fidèles de bustes, de monuments, de paysages, la reconstitution du passé ; soit aux sciences géographiques, par les arts qui donnent aux récits des voyageurs modernes l'attrait et la précision des choses qui se voient ; soit à l'étude du beau lui-même, par une multiplication des copies d'œuvres artistiques telle, que l'intérieur le plus modeste peut, aujourd'hui, s'orner de compositions empruntées aux plus grands maîtres et donnant une idée minutieusement complète et précise de l'original (2) ?

(1) Un vœu du *Congrès des arts décoratifs* (1894) demande que « dans l'imagerie scolaire et dans l'exécution des illustrations des livres scolaires, on ne perde jamais de vue qu'elles doivent concourir à l'éducation esthétique de l'enfance ».

(2) Pour les travaux archéologiques ou d'histoire de l'art, nos procédés perfectionnés de reproduction permettent aux savants d'avoir facilement sous la main la collection des objets ou monuments étudiés. L'échange international des constatations et des appréciations est ainsi possible, faisant profiter chacun, et immédiatement, des recherches de tous et fournissant le moyen de comparer, de mettre côte à côte, des spécimens situés à des points bien différents du globe.

On a pu, en rapprochant des reproductions de plaquettes, de vases, de peintures, empruntées à des régions très éloignées, découvrir des analogies qui révélaient l'intervention d'une même main ou, tout au

Il y aurait beaucoup à dire sur l'enseignement par l'image et sur la part de plus en plus grande que la figuration graphique doit prendre dans l'instruction. Après avoir commencé, dans l'école primaire, par « la leçon de choses », l'instruction par l'image prend une tournure plus utilitaire⁽¹⁾; non contente d'inculquer aux enfants les principes du système métrique ou de la géographie, l'image scolaire aborde, auprès de ceux que l'enseignement écrit ou oral, ou même la simple observation directe, ont laissé indifférents, la démonstration effrayante, mais trop réelle, des redoutables ravages de l'alcoolisme.

Les tableaux-pancartes, affichés dans l'école, dans les lieux publics, dans les casernes ou les hôpitaux, rappelleront sans cesse les dangers auxquels l'homme irréfléchi ou dégradé s'expose. Ces images constituent pour lui un reproche éloquent, quoique muet, et la permanence même de ce reproche doit produire à la longue plus d'effet que les discours les mieux pensés et les dissertations scientifiques très approfondies, mais jamais lues de ceux qu'il s'agit d'atteindre. On devra donc développer de plus en plus cette forme de l'instruction, dont l'effet moralisateur intéresse au plus haut point la société tout entière.

moins, une influence d'école. Parfois même on a trouvé que telle œuvre estimée comme rarissime, comme originale et unique, n'était qu'une répétition d'une œuvre possédée en quelque autre point du monde. Seule, la publication des reproductions peut permettre ces rapprochements et ces identifications.

(1) « Les écoles vont être désormais parées de tableaux coloriés, portant non plus seulement des systèmes métriques, mais des sites et types de nos régions et de nos colonies (*Art et décoration*, nov. 1899) ».

§ IV. — Rôle des arts figuratifs dans l'éducation.

Les beaux-arts contribuent non seulement à l'instruction d'un peuple, mais aussi à son éducation religieuse et morale. Les arts du dessin éveillent des idées, non pas vagues, comme le fait la musique, mais précises. Ils sont un langage véritable, une écriture dont les signes sont compris de tous. Par des formes qui représentent l'homme et même servent à personnifier des abstractions, ils parlent à l'âme et peuvent donner des leçons de vertu, comme ils peuvent s'employer aussi à favoriser les vices. Cette puissance, tantôt bienfaisante et tantôt corruptrice, des beaux-arts mérite toute l'attention de l'autorité publique. On verra plus loin ce que celle-ci est appelée à faire pour empêcher les abus; en ce moment, il faut constater l'heureuse influence à attendre des arts, sainement cultivés, pour la propagation du bien moral et l'élévation des esprits (1).

L'art religieux a été, de tout temps, l'utile auxiliaire de l'enseignement du dogme et de la morale. Ainsi, la contemplation des œuvres d'un Michel-Ange ou d'un Raphaël, ouvre des horizons sublimes à l'imagination humaine, et donne comme des ailes pour s'élever aux plus hautes pensées; la peinture historique, les tableaux de genre eux-mêmes, représentant, à travers le prisme de l'idéal, les scènes quelquefois les plus vulgaires de la vie réelle, peuvent être un enseignement et faire *réfléchir*. Il y a des œuvres d'art qui inspirent le courage, le dévouement, le patriotisme, la compassion, qui donnent l'horreur des

(1) *L'Union pour l'action morale* (Paris, imprim. Lemercier) éditée en affiches populaires des peintures moralisatrices, empruntées, par exemple, à l'œuvre de Puvis de Chavannes.

luttres fratricides. De même qu'elles sont un retour sur le passé, un reflet d'une idée, elles portent l'homme à se regarder lui-même et à se juger, lui, le modèle, comme il juge son image. Combien d'œuvres d'art qui poussent à l'imitation des bonnes actions, à la pratique des vertus domestiques, qui font aimer les mœurs pures, les travaux de la paix, le foyer, la vie de famille ! Tout cela est-il un élément négligeable dans l'éducation, et le moraliste, l'économiste ne sont-ils pas intéressés (1) au bon emploi des facultés artistiques ?

§ V. — Mission pacificatrice de l'art

A une époque où l'on parle beaucoup d'une amélioration graduelle du sort des travailleurs, on ne saurait négliger la part importante que le législateur et l'économiste dignes de ce nom devraient assurer à l'art, dans la société de l'avenir. La tendance à une répartition plus équitable des jouissances de la vie, qui se manifeste par la fameuse théorie des « trois huit » est une indication de la très large place que pourrait avoir l'art dans la vie du travailleur, le jour où ses loisirs seraient accrûs par une notable diminution des heures de travail (2).

(1) C'est encore dans le but d'élever l'âme, d'inspirer aux citoyens l'admiration du bien et surtout une salubre émulation, que de tout temps on a consacré des monuments, dressé des statues à ceux qu'on considérait comme bienfaiteurs de l'humanité. C'est une forme d'encouragement au bien.

(2) D'après SULLY (*Economies Royales*), c'est dans le but « d'oster l'oisiveté de parmi ses peuples » que Henri IV établissait des manufactures de soie dans son royaume. La même pensée, en même temps que l'ambition d'arriver à une supériorité économique, animait Louis XIV et Colbert, lorsqu'ils établissaient la manufacture royale des meubles de la Couronne, provoquant ainsi un redouble-

Quelles occupations retiendront le travailleur pendant ces longs moments arrachés à l'activité industrielle ? L'expérience ne prouve que trop que l'ouvrier, abandonné à lui-même, cherche dans la satisfaction des plaisirs grossiers, l'oubli de ses peines physiques. Il est permis de prévoir pour le travailleur soi-disant émancipé, la terrible servitude de l'alcoolisme et d'autres maux qu'engendre fatalement l'inaction intellectuelle, si le développement des occupations de l'esprit et en particulier, du goût des arts, ne vient combattre les funestes effets du désœuvrement (1).

Il sera donc d'une politique sage et nécessaire, à mesure que l'homme deviendra moins occupé par le labeur matériel, de lui inculquer l'heureux besoin des jouissances esthétiques, en formant son goût et en l'intéressant aux saines manifestations de l'art, peinture, musique ou poésie. Comme l'a dit Havard : « Dix mille individus réunis pour admirer des tableaux ou contempler des statues, ne sauraient constituer un danger pour la société, cinq cents individus réunis pour boire avec excès peuvent mettre la société en péril » (2).

Les occupations artistiques, dirigées dans un sens honnête et moral, sont l'un des meilleurs dérivatifs des passions, parfois brutales, de la foule. L'art ainsi compris adoucit véritablement les mœurs, il intéresse et captive celui qui s'y adonne et le retient absorbé par la conquête progressive de ses secrets. Qui ne sait combien l'homme livré aux

ment d'activité dans les industries de luxe et d'art, telles que la tapisserie et l'ameublement.

(1) Le progrès, sous ce rapport, devra tendre à restreindre, grâce au perfectionnement de l'outillage, la durée du labeur manuel, pour assurer à l'homme une somme de loisirs plus étendue, mais en vue d'un bon emploi de ces loisirs.

(2) HAVARD, *L'art dans les mœurs*, p. 42.

distractions paisibles, retenu loin des rassemblements tumultueux, est inoffensif, tandis que les groupements d'individus, ayant pour objet les discussions irritantes, acquièrent cette puissance que les psychologues de l'école italienne appellent l'*âme des foules*, force inconsciente dont les manifestations capricieuses atteignent parfois aux excès de la barbarie. Répandre le goût de l'art dans les masses, c'est créer une sorte de police préventive contre les débordements des passions populaires, et c'est peut-être à ce sentiment qu'obéissaient parfois les peuples anciens en multipliant les spectacles, les concours de poésies, les expositions et les distractions artistiques, qui sont souvent doublement utiles, par le bien qu'elles peuvent faire et par le mal qu'elles peuvent empêcher.

Il est donc bon que l'Etat facilite dans les milieux populaires la diffusion de la culture intellectuelle et des goûts artistiques, ne fût-ce que pour détourner les foules, dans les moments de crises et de révolutions, de ce sauvage vandalisme qui pousse la multitude à exercer sa fureur de destruction sur les choses inanimées, et à faire disparaître à jamais ou à mutiler les chefs-d'œuvre de l'art, parce qu'ils symbolisent un régime disparu (1).

(1) Telles sont les destructions des invasions barbares, des Iconoclastes, ou celles plus rapprochées du baron des Adrets, dont tant de monuments, tels que la cathédrale de Lyon, ont subi des outrages ineffaçables. Il importe de prévenir par une meilleure éducation des générations nouvelles, le retour des destructions révolutionnaires qui, sous prétexte d'effacer les *souvenirs du despotisme*, ont fait de la France, jadis si riche en antiquités, un pays relativement pauvre en vestiges du passé. L'Italie, au contraire, a su, dans ses révolutions, épargner les œuvres d'art.

§ VII. — Administration des Beaux-Arts.

L'art ayant, comme nous l'avons constaté, une place importante dans la vie sociale, l'Etat ne peut se désintéresser entièrement des choses artistiques. L'instruction et l'éducation des artistes, les musées, les monuments historiques sont en grande partie entre ses mains. Dès lors, on ne peut s'étonner qu'une branche considérable des services administratifs ait pour objet spécial tout ce qui, de près ou de loin, concerne les arts dans leurs rapports avec l'intérêt collectif. L'ensemble de ces services constitue ce qu'on appelle l'*Administration des Beaux-Arts* (1).

Envisagée dans ses grandes lignes, l'administration des Beaux-Arts embrasse les services suivants :

1^o L'ADMINISTRATION CENTRALE DES BEAUX-ARTS (2), avec un directeur et quatre services dépendant de la Direction : 1. Travaux d'art et manufactures ; 2. Enseignement et musées ; 3. Monuments historiques ; 4. Théâtres.

2^o DES CORPS CONSULTATIFS. — Ce sont :

1^o Le *Conseil supérieur des Beaux-Arts* (3), composé de *membres de droit* et de *membres annuels* (4).

(1) Cette organisation qui, sous l'ancienne monarchie, dépendait directement de la Couronne fut, à la suite de la Révolution, rangée dans les attributions du Comité de l'Instruction publique et après diverses vicissitudes, le décret du 30 janvier 1882 (D. 1882, 4, 104) la rattachait, ainsi que le service des « Bâtiments civils » au ministère de l'Instruction publique.

(2) Décret 4 avril 1887.

(3) Décret des 15 novembre 1880, 20 juillet 1884, 8 août 1884.

(4) *Membres de droit* : Le ministre, président, les directeurs des Beaux-Arts, des Bât. civ., de l'Ecole nat. des B.-A., du Conservat. de

Dans ses réunions trimestrielles, ce conseil donne son avis sur les expositions, concours, manufactures nationales, souscriptions du ministère des Beaux-Arts, missions, et toutes les questions que le ministre lui soumet. A ce conseil est donc confié pratiquement le soin d'encourager les arts et les artistes. Le sort de ces derniers est en quelque sorte à sa discrétion, en tant qu'ils ont besoin de l'Etat pour vivre. Pour accorder des souscriptions, des commandes, des missions, le ministre s'en rapporte généralement à l'avis du conseil supérieur. C'est aussi de là que part la direction imprimée aux manufactures nationales.

2° *Le Comité des travaux d'art* (1) Il participe, avec le conseil supérieur, à la direction officielle de l'art public.

C'est lui qui examine les esquisses et maquettes présentées pour les travaux de décoration des monuments publics, désigne les œuvres d'art méritant d'être acquises chaque année au Salon, fait le classement des copies de tableaux du Louvre et du Luxembourg, examine les travaux des artistes ayant obtenu une bourse, et donne son avis sur les questions d'intérêt général concernant le service des travaux d'art.

musique, de l'Ecole des Arts Décoratifs, le préfet de la Seine, le secrét. perpét. de l'Académie des B.-A., l'administr. des Musées nation., l'inspecteur gén. de l'enseignement du dessin, le vice-président de la comm. des monum. hist., le conservat. du musée du Luxembourg, et le président de la Société des artistes français.

2° *Membres annuels*, nommés par le ministre : 12 artistes, membres ou non de l'Institut, 1 membre de l'Acad. franç., 1 de l'Acad. des Inscriptions, 1 du conseil sup. de l'Instr. publ., 2 sénateurs, 2 députés, 1 conseiller d'Etat, 1 membre de la commission de la manuf. de Sèvres, 1 des Gobelins, 2 représentants des arts appliqués, 1 inspecteur des B.-A., 10 personnes distinguées par leurs connaissances artistiques.

(1) Arrêté minist., 18 février 1882.

Telles sont les institutions chargées, en France, de veiller à l'administration des Beaux-Arts d'une manière plus générale, abstraction faite des services spéciaux étudiés plus loin.

§ VIII. — Mesures fiscales intéressant les beaux-arts

1^o TAXES SOMPTUAIRES. — Le développement des beaux-arts dans un pays n'est pas sans avoir des liens avec le développement du luxe. Mais il faut prendre garde d'envelopper l'art lui-même dans les mesures que les pouvoirs publics, à certaines époques, croient devoir prendre contre le luxe lui-même. Indépendamment des inconvénients que le système des taxes somptuaires présente au point de vue d'une équitable répartition des charges, et à raison de son caractère souvent arbitraire, on doit condamner toute mesure qui rend trop onéreuse la possession d'une œuvre artistique, et qui tend à comprimer l'essor des artistes.

Une bonne législation financière devra donc distinguer entre les manifestations de la richesse, qu'il est juste d'atteindre par une proportionnalité à établir entre la fortune de chacun et sa part d'impôt, et les manifestations de l'art, qu'il faudrait mettre, autant que possible, à la portée des plus petites bourses. En d'autres termes, le propriétaire d'une œuvre d'art doit payer plus d'impôts parce qu'il est plus riche, mais non parce que les choses à son usage ont un caractère plus artistique ; l'art ne peut être taxé que d'une façon indirecte, comme donnant aux objets une plus grande valeur vénale. L'idée de soumettre les œuvres d'art à l'impôt, comme symptômes de la richesse, est une conséquence du système de l'impôt unique sur les capitaux fixes permettant ainsi d'atteindre certaines branches de richesses : galeries, collections, qu'épargne le système de l'impôt sur le

revenu. Mais on doit repousser toute taxation spéciale aux œuvres d'art, comme devant fatalement tarir la production des industries solidaires de l'art, et aussi comme d'un rendement très problématique, par la grande facilité qu'elle offrirait à la fraude (1).

Reconnaissons d'ailleurs, que le système de nos lois fiscales a rendu hommage à l'importance et à la nécessité de la production intellectuelle, dans l'exemption de l'impôt des patentes admise en faveur des artistes comme des littérateurs.

2^o TAXES DOUANIÈRES. — Les impôts qui peuvent frapper les œuvres d'art sous la forme de droits de douane, se distinguent, au point de vue économique, des impôts contre le luxe (2).

Les *taxes à l'exportation* seraient défavorables à la production artistique : elles pourraient cependant se comprendre pour les œuvres anciennes dont on voudrait gêner la sortie dans l'intérêt de la richesse nationale. Le plus sûr est, dans cet ordre d'idées, d'interdire, comme on le fait en Italie, l'expatriation des œuvres comprises dans certaines collections, et le mieux serait peut-être alors d'établir un droit de préemption pour l'Etat en cas de mise en vente, droit dont l'exercice présenterait sans doute d'assez grandes difficultés.

Les *taxes à l'importation* ne se justifient que dans un

(1) P. LEROY-BEAULIEU (*Econ. pol.* t. IV, 280 et *Traité de la science des finances*, t. 1^{er} p. 427, 441), fait remarquer les vexations inquisitoriales que la perception imposerait aux propriétaires, et les motifs qui, dans beaucoup de pays ayant l'impôt sur le capital, en ont fait exempter les galeries de tableaux.

(2) G. MICHEL, *La propr. litt. et art. et les tarifs protecteurs.* (*Econ. fr.* 6 juin 91.

pays très pauvre en productions artistiques, et qui en veut favoriser l'éclosion par des droits protecteurs (1). On peut, du reste, douter des heureux effets d'un calcul qui, dans le but de rendre plus fécond et plus élevé l'art national, commence par le priver du secours des modèles qui devraient lui venir de l'étranger (2).

Naturellement, les vœux des amis de l'art sont pour la suppression de ces barrières élevées entre les peuples, dans le domaine des choses intellectuelles (3).

Il ne faut pas se dissimuler cependant que certaines branches des arts appliqués ont, en matière douanière, un lien étroit et même indissoluble avec la production industrielle, et qu'une industrie nationale qui arrive à exécuter aussi bien que les étrangers, tels ou tels objets de laque, de bronze ou de porcelaine, mérite parfois d'être encouragée ou défendue à l'encontre des produits similaires d'un art exotique.

(1) V. P. ROUGIER, *La liberté commerciale*, p. 140.

(2) Ainsi, d'après DARRAS, p. 164, note, et p. 375, les Américains ont voulu fermer la porte aux œuvres d'art étrangères en les frappant d'une taxe exorbitante, en 1883. Le message Cleveland (1885), proposait la suppression de cette taxe en faisant remarquer *l'odieux de la politique* qui soumet à des droits élevés les peintures des artistes étrangers, d'autant que ces droits varient suivant les pays. — Les acheteurs américains de tableaux belges paient 20 o/o de droits d'entrée, tandis que, sur les tableaux français, ils ne paient que 15 o/o. V. *Droit d'auteur*, 1899, p. 128

(3) « En 1853, le Congrès de Bruxelles avait demandé : a) l'abolition des droits de douane sur les livres ou les œuvres d'art ou, du moins, la réduction de ces droits au taux le plus modéré, et leur simplification ; b) la faculté de réimporter librement les ouvrages expédiés à l'étranger. » (DARRAS, *Journ. de dr. int. privé*, 1892, 811.)

CHAPITRE II

INTERVENTION DE L'ÉTAT DANS LA CONSERVATION DES ŒUVRES D'ART

Les œuvres d'art, propriété publique ou privée, constituant une partie considérable du patrimoine matériel et moral de la nation, la société a intérêt à s'opposer d'une manière générale à tout ce qui peut les menacer de dégradation et de ruine. Seulement à cet égard, elle est obligée de respecter, en même temps, les droits essentiels du propriétaire, quand il s'agit d'œuvres n'appartenant pas à l'Etat.

On sait combien de monuments précieux disparurent en France, non seulement aux époques de guerre et de révolution, mais même en pleine paix, sous la pioche d'entrepreneurs cupides. Sans aller jusqu'à dire que l'Etat doit, dans un but esthétique, empêcher les particuliers de gâter, par des constructions ou des entreprises industrielles, le pittoresque de certains sites (1), on peut demander que, du moins

(1) On a eu l'idée de constituer une *ligue pour la conservation des sites pittoresques*. La *Revue du Touring-Club de France*

pour les monuments de l'art déjà existants, le pouvoir social veille à les préserver de destruction et de dégradation.

Les œuvres d'art situées sur un territoire appartiennent, tantôt à l'Etat, tantôt aux particuliers. L'Etat, d'abord en possède un grand nombre dans un but d'instruction et d'éducation nationale dans ses musées et collections. En outre, tout ce qui touche à l'ornementation, à la décoration des biens compris dans le domaine public se trouve forcément entre ses mains. De même, la nécessité de loger les grands services administratifs, lui attribue la garde ou la construction d'une foule d'édifices publics, hôtels ou palais, qui, soit modernes, soit anciens, constituent autant de manifestations de l'art, sous la forme architecturale, et, peuvent avoir, à ce point de vue, ainsi que par le mobilier qu'ils renferment, un double intérêt artistique et historique.

Mais beaucoup d'œuvres d'art, de monuments de grande valeur, sont aussi en la possession des particuliers. Bien que l'Etat n'ait pas sur ces œuvres les droits d'un propriétaire, l'ensemble de la nation est intéressé à ce qu'elles ne soient pas inutilement dégradées ou détruites, et perdues ainsi à jamais, par malveillance ou par incurie. De là tout un ensemble de mesures légitimement prises ou à prendre à cet égard. Il y a donc lieu d'examiner ce que peut faire l'autorité sociale pour la conservation des œuvres d'art, en s'occupant d'abord des mesures qui concernent le domaine public, puis de celles qui atteignent la propriété des particuliers eux-mêmes.

(mai 1900, p. 217) signale un jugement mettant fin à l'exploitation industrielle des Rochers du Chaos, résultat dû à l'intervention du préfet « soucieux de conserver au Finistère un de ses sites les plus remarquables ».

En Amérique, certains sites sont réservés comme parcs naturels par l'Etat qui y interdit tout travail de l'homme.

I. — IMPRESCRIPTIBILITÉ ET INALIÉNABILITÉ DU DOMAINE PUBLIC

Une garantie précieuse de conservation pour les œuvres d'art résulte de leur incorporation dans le domaine public ; elles deviennent, en effet, inaliénables et imprescriptibles, ce qui assure au propriétaire une possession indéfinie, aussi longtemps du moins que l'œuvre est reconnaissable, en quelques mains qu'elle soit passée.

Il est intéressant de savoir à quels signes on peut constater qu'une œuvre appartient au domaine public : on ne peut, en effet, y faire rentrer d'une façon absolue toute propriété de l'Etat, des départements ou des communes ; ces personnes morales ayant à la fois un domaine public et un domaine privé. Il faut donc délimiter l'étendue et les caractères du domaine public.

A première vue, la séparation est difficile à préciser. Le code ne définit pas le domaine public, alors même qu'il en parle spécialement (Art. 538, C. civ.). Aussi les jurisconsultes varient-ils au sujet de la compréhension exacte de ce mot.

D'après les uns, font partie du domaine public : seulement les biens incorporés au territoire français, affectés à un usage public, et non susceptibles de propriété privée. A ce compte, il ne faudrait ranger dans le domaine public que les immeubles. Quant aux objets mobiliers, tableaux, objets d'art, placés dans les musées ou palais publics, ils resteraient dans le domaine privé et prescriptible de l'Etat, des départements ou des communes (1).

(1) DUCROQ. *Cours de droit admin.*, t. II, n° 914. — BATBIE, *Traité de dr. public*, t. V, p. 317. — BRÉMOND, *Rev. crit.*, 1888, p. 590.

D'autres auteurs, au contraire, ainsi que la jurisprudence la plus récente (1), font rentrer dans le domaine public toute chose, meuble ou immeuble, affectée à l'usage du public lui-même. Ce criterium, beaucoup plus large, permet de doter de l'imprescriptibilité tous les objets d'art dont se composent les musées. On rend ainsi ces objets susceptibles d'être revendiqués en quelques mains qu'ils se trouvent. Reste à savoir si on a besoin, pour cette affectation domaniale, d'une décision formelle de l'autorité, ou si le simple dépôt dans un musée public suffit pour imprimer aux œuvres d'art le caractère de choses consacrées à un usage public.

Tout se ramène à préciser les conditions requises pour qu'il y ait affectation. Les uns veulent un acte spécial et formel, émané de l'autorité compétente, parce que l'imprescriptibilité qui en résulte est une dérogation au droit commun, laquelle ne se présume pas, un droit exceptionnel que les représentants du domaine public doivent démontrer positivement (2). Pour d'autres, l'affectation résulte de tout acte ayant pour effet de mettre officiellement un objet à la disposition et à l'usage du public : par exemple, le dépôt dans un musée, ou même un acte ou fait administratif équivalant à ce dépôt (3).

De simples présomptions, toutefois, ne semblent pas suffisantes pour faire admettre l'affectation (4).

(1) AUBRY et RAU, *Cours de droit civil*, t. II, p. 39. — FOUcart, *Elém. de dr. public*, t. II, p. 39. — Dijon, 3 mars 1886; D., 87, 2, 253; Lyon, 19 déc. 1873; D., 679, 2, 89; Cass. req., 17 juin 1896; D., 97, 1, 257.

(2) PROUDHON, *Domaine public*, t. 1^{er}, n° 214.

(3) Ainsi la loi du 6 ventôse an III (art. 1^{er} et 4), décidant que les effets précieux du mobilier de la République destinés au *Muséum*, seront déposés dans cet établissement; l'imprescriptibilité pour ces objets daterait de la loi, et non de leur placement effectif dans le musée. V. D., 1887, 2, 253, note.

(4) Ainsi, la mention d'un objet sur un inventaire administratif n'a

IMMEUBLES. — A l'égard des immeubles, les difficultés sur l'affectation sont plus faciles à résoudre parce que la destination à un usage public est ici, par elle-même, plus apparente. Une fois ces biens admis dans le domaine public, l'administration ne peut, sans désaffectation préalable, les aliéner, et nul ne peut les acquérir par prescription. Du reste, le principe de l'imprescriptibilité n'assure pas seulement la conservation matérielle des monuments, mais il s'oppose aux empiétements des propriétaires voisins et à l'établissement de toute servitude au profit des immeubles contigus, comme la servitude *oneris ferendi* ou une servitude de passage qui, au mépris des règles de l'art, risquerait d'endommager ou de défigurer le monument (1).

MEUBLES. — Pour les meubles, il s'élève quelques incertitudes. On remarque, en effet, que la loi du 30 mars 1887, organisant le *classement*, ne prononce l'inaliénabilité et l'imprescriptibilité absolue des meubles, qu'à l'égard de ceux qui appartiennent à l'*Etat*. Quant à ceux des départements,

pu le faire tomber dans le domaine public, si cet inventaire ne servait qu'à indiquer, au compte d'aliénation, les objets à vendre. De même, la simple réserve insérée dans le procès-verbal de la vente d'un immeuble national, relativement aux objets mobiliers qu'il contient, si la réserve était uniquement destinée à prévenir les adjudicataires que ces objets n'étaient pas compris dans l'aliénation. Pour le mausolée de Philippe Pot (du *xv^e* siècle), la Cour de Dijon déclara que, contrairement aux prétentions de l'administration des Domaines, ce tombeau n'était jamais entré dans le domaine public de l'*Etat*. — Dijon, 3 mai 1886; D., 1887, 2, 253.

(1) D'après GAUDRY, (t. I, p. 602), c'est dans le domaine public qu'il faut placer, comme intéressant *l'universalité des citoyens*, « les monuments de l'antiquité, tels que les arènes d'Arles, de Nîmes, la Maison-Carrée, le pont du Gard, l'arc de triomphe d'Orange, les ruines qui se trouvent sur les différents points de la France, les arcs de triomphe modernes, les statues, les obélisques, etc. » dont la propriété est à l'*Etat*.

communes et autres établissements publics, la loi se contente d'interdire toute restauration ou aliénation non autorisée par le ministre des Beaux-Arts, à peine de nullité de la vente (Art. 13), et de réserver le droit de revendication pendant trois ans pour les objets perdus ou volés, ce qui est l'application du droit commun, en ajoutant un droit de revendication pendant trois ans à l'égard des aliénations non autorisées et illégales.

Doit-on en conclure, comme l'admettait un jugement du tribunal de Lyon (1) réformé par la Cour (2), qu'il n'y a de domaine public imprescriptible que pour l'Etat? Dans ce cas, les seules garanties pour les meubles du domaine public départemental et communal seraient l'action en revendication ordinaire pendant trois ans en cas de vol ou de perte, et l'action en nullité également pendant trois ans contre l'acheteur direct; système de protection bien inférieur à l'imprescriptibilité absolue, qui protège l'œuvre indéfiniment à l'encontre de tout possesseur, même de bonne foi.

Interprétée ainsi, la loi de 1887 constituerait, non un progrès, mais un recul dans la voie de la protection. Les nombreux musées départementaux et communaux seraient exposés à de graves dilapidations, et ce danger serait créé par une loi qui cherchait justement à augmenter les garanties de conservation des collections d'art! Celles de l'Etat ont une grande valeur sans doute, mais celles des villes de province nous semblent tout aussi intéressantes et non moins utiles. La nation a le même intérêt à la conservation d'un chef-d'œuvre du Pérugin s'il est placé dans le musée de Lyon, que s'il est au Louvre. Le public est toujours appelé à en jouir, et la jurisprudence a raison de voir dans le fait, de la

(1) Trib. de Lyon, 21 janv. 1893, D. 94, 2, 163.

(2) V. D. 97, 1, 257.

part de l'autorité même communale, de livrer une chose à l'usage public, matière suffisante à protection par l'imprescriptibilité.

Aussi ne croyons-nous pas que la loi de 1887 ait voulu restreindre le privilège de domanialité. Elle vise non les collections livrées à un usage public, mais les œuvres d'art disséminées sur le territoire et *classées*, tout en appartenant au domaine privé de l'Etat, ou des départements, etc. Elle accorde au domaine privé de l'Etat la garantie de l'inaliénabilité, tandis qu'elle est plus réservée pour le domaine privé des départements, etc. Mais cela ne prouve pas qu'elle ait voulu dépouiller de l'imprescriptibilité les objets classés, appartenant aux communes, lorsqu'ils font partie de son domaine *public*.

La loi de 1887, loi spéciale, laisse donc subsister les principes antérieurement admis par la jurisprudence à l'égard du domaine public. L'arrêt de la Cour de cassation (17 juillet 1896), sanctionnant celui de la Cour de Lyon, dit expressément que « cette loi accordant sa protection aux objets qui n'étaient pas suffisamment protégés, n'a pu vouloir détruire ou affaiblir la protection qui couvrait déjà une partie de la richesse artistique ou littéraire dépendant du domaine public de l'Etat, des départements ou des communes, et que le domaine public étant inaliénable et imprescriptible, les objets mobiliers qui en font partie ne peuvent donner lieu à l'application de l'art. 2279 C. civ. et peuvent être l'objet d'une revendication perpétuelle (1) ».

(1) Il s'agissait, en l'espèce, de miniatures de grande valeur détachées frauduleusement, en 1850, d'un manuscrit appartenant à la bibliothèque municipale de Mâcon et achetées de bonne foi par un antiquaire de Lyon, lequel prétendait, parce qu'il les possédait depuis plus de trois ans, échapper à toute revendication.

La loi de 1887 n'a donc pas retiré aux collections des villes et départements, la protection dont elles étaient entourées par la jurisprudence antérieure, mais elle leur a apporté une *garantie supplémentaire* (1). L'inaliénabilité et l'imprescriptibilité dont les objets appartenant à ces collections bénéficient, en tant que dépendances du domaine public, ne sont pas supprimées; mais, en outre, pour les objets du domaine privé de l'Etat et des départements, communes, etc., lorsque ces objets auront été *classés*, des garanties nouvelles sont organisées par la loi :

1° Pour le domaine privé de l'Etat, le privilège de l'inaliénabilité et de l'imprescriptibilité (comme pour le domaine public);

2° Pour le domaine privé des départements, etc., un droit de revendication accordé pendant trois ans contre tout détenteur, non seulement en cas de perte ou de vol, mais en cas d'aliénation non autorisée.

Églises. — A l'égard des églises, deux questions se posent relativement à la propriété, soit du monument lui-même, soit des œuvres d'art qu'il contient.

I. — PROPRIÉTÉ DE L'ÉDIFICE. — La solution est complexe à cause des situations différentes dans lesquelles se trouvent ces édifices au point de vue de la propriété.

On distingue, en effet :

1° Les *églises cathédrales*, qui appartiennent à l'Etat, et ne soulèvent aucune difficulté ;

2° Les *églises paroissiales*, construites postérieurement au Concordat. Pour celles-là, encore, on n'a qu'à se repor-

(1) C'est l'avis de plusieurs auteurs. V. GUÉNÉE, D. 1897, I, 257, note.

ter à leur origine, et au titre en vertu duquel elles sont possédées.

3^o *Les églises paroissiales concordataires*, restituées en vertu du Concordat. Quelle est leur situation juridique ? On admet généralement qu'elles appartiennent à la commune. (1). Il faut donc les traiter comme parties du domaine public communal, inaliénable et imprescriptible.

II. — PROPRIÉTÉ DU MOBILIER. — Quelle que soit la solution à l'égard du monument lui-même, il peut y avoir incertitude relativement aux objets d'art qu'il contient. Bien que la Révolution ait fait disparaître une grande partie des œuvres anciennes, il en subsiste encore un certain nombre, souvent de grande valeur, tels que tapisseries, vitraux, boiseries, sculptures, pièces d'orfèvrerie, etc... A côté de ces œuvres d'art, antérieures à la Révolution, se trouvent les modernes, placées dans l'église, à la suite d'acquisitions à titre onéreux, dons de l'Etat ou des particuliers. De là, diverses solutions à donner relativement à la propriété.

Commençons par laisser tout à fait en dehors du mobilier, pour les confondre entièrement avec l'immeuble, les objets d'art qui peuvent, sans doute, être détachés matériellement de l'Eglise, mais qui n'en peuvent être séparés moralement, parce qu'ils font partie intégrante de l'édifice (2).

(1) APPERT, *Propriété des églises et des meubles qu'elles renferment*. (Revue critique, 1887, p. 737). V. aussi GAUDRY, AFFRE ; Loi 18 germinal, an 10, art. 75 ; Décret 11 prairial an III ; arrêté 7 vendémiaire an XI ; Arrêt Conseil d'Etat, 2 pluv., an III.

(2) Tels sont les portes, fenêtres, serrures, clefs : objets placés dans une condition distincte de celle des immeubles par destination ; ils entrent dans la composition même de l'immeuble par nature, qui ne serait pas complet sans eux. Certaines horloges monumentales peuvent être dans ce cas. On en doit dire autant des orgues et même

Pour toutes les œuvres d'art de ce genre, la propriété n'en peut pas être séparée de la propriété de l'édifice avec lequel elles font corps.

Pour les œuvres d'art mobilières attachées à une église du domaine public sans être incorporées à l'édifice, il faut, au point de vue de la domanialité, distinguer celles qui ont été restituées au moment du Concordat et celles qui ont été acquises depuis.

I. — Œuvres placées dans les églises antérieurement au Concordat. — Une grave question a été soulevée relativement à la propriété des objets qui se trouvaient placés dans les églises au moment de leur restitution. Sont-ils restés la propriété de l'Etat ? Sont-ils devenus, avec l'église, la propriété de la commune ? Ont-ils passé dans le patrimoine de la fabrique ? La question doit être résolue sans difficulté en faveur de la commune, pour ceux de ces objets mobiliers qui avaient, au moment de la restitution, le caractère d'*immeubles par destination*, comme attachés par le propriétaire à perpétuelle demeure (1) : statues placées dans des niches, boiseries scellées dans les murs, orgues et cloches, à supposer qu'elles ne fussent pas, dans l'espèce, des immeubles par nature. Evidemment, les objets qui se trouvent ainsi liés à la fois matériellement et moralement à l'édifice, ont suivi le sort de celui-ci quant à la propriété, dans la restitution des églises au culte catholique. Mais la question devient très délicate pour les œuvres qui étaient simplement à l'usage de l'église, sansse trouver matériellement attachées

des cloches, toutes les fois que l'enlèvement de ces objets rendrait l'édifice incomplet, le priverait de l'une de ses parties.

(1) V. GAUDRY : *Législat. des cultes*, t. II, n° 725.

à l'édifice, comme les vases sacrés, reliquaires, tapisseries, tableaux simplement suspendus (1).

Le grand intérêt de la question réside dans l'inaliénabilité et l'imprescriptibilité. En faisant prévaloir la domanialité, soit du côté de l'Etat soit du côté de la commune, on arrive à sauvegarder autant que possible les objets d'art contre les conséquences d'un vol et aussi contre les actes d'aliénation inconsidérés, consentis par la fabrique.

1. Pour attribuer à l'Etat, la propriété de ce mobilier, on peut faire valoir cette considération que les actes législatifs de confiscation, à l'époque révolutionnaire, ont atteint, sans distinction, tous les *biens* ecclésiastiques, les meubles aussi bien que les immeubles (2).

Or, les actes législatifs de restitution parlent des immeubles seulement. Ils semblent donc réserver les biens ecclésiastiques mobiliers à l'Etat, alors même qu'ils ont été, en fait et en droit, affectés par celui-ci, à l'*usage* des églises restituées. Dans ce système on obtient l'imprescriptibilité en considérant les œuvres d'art rendues au culte à l'époque du Concordat, comme appartenant encore au domaine public de l'Etat, bien qu'elles soient perpétuellement affectées au service des églises. On refuse, d'ailleurs, d'admettre que la commune soit propriétaire de ces objets à titre d'immeubles par destination, parce qu'on conteste qu'en matière d'immeubles du *domaine public* la simple affectation d'un objet mobilier *au service du fonds* suffise, comme en matière de propriété

(1) Du reste, quelle que soit la solution, l'affectation de ces objets ne pourrait être changée ni par l'Etat, ni par la commune, puisqu'il y a eu restitution au culte pour un usage religieux et, par conséquent, tout au moins constitution d'un droit réel au profit de la fabrique.

(2) Décrets 4 nov. 1789, Arrêté, 7 niv. an VIII ; Concordat, 18 germinal an X ; art. organ., 75 et 76.

privée, pour opérer l'immobilisation par destination (1.)

2. En faveur de la propriété des communes, on a dit, et c'est le système de la jurisprudence actuelle (2), que les objets mobiliers consacrés à l'exercice du culte, ou se rattachant à des souvenirs religieux, qui ont été laissés dans les églises à l'époque où l'Etat s'est dessaisi de la propriété de ces édifices, au profit des communes, ont subi le sort de l'édifice et sont devenus propriété communale.

On écarte la prétention des fabriques à cette propriété, en disant qu'elles n'ont que l'usage du mobilier restitué accessoirement aux églises, comme elles n'ont que l'usage des églises, du moins pour les meubles susceptibles de conservation indéfinie, et ayant une individualité en tant qu'œuvres d'art et souvenirs religieux (3).

Ces objets doivent figurer, parmi les biens de la commune, comme faisant partie du domaine public : imprescriptibles, parce qu'ils sont affectés à un *usage public* qui les atteint dans leur essence même en les plaçant hors du commerce, à la différence des meubles ordinaires qui peuvent être employés dans un *service public* tout en conservant leur caractère de biens *privés* de la commune. Par surcroît de précaution, on admet que l'Etat peut intervenir à raison

(1) Celle-ci ne serait réalisée, pour des édifices du domaine public, que dans le second cas, prévu par l'art. 524, où le meuble est lié au fonds par une attache matérielle, V. D., 1880, 2, 98 (Note).

(2) Paris, 12 juillet 1879 et 13 mars 1880. D. 80, 2, 97.

(3) Sans doute, pour les objets susceptibles de détérioration et, d'ailleurs, sans caractère particulier, par cela même que la fabrique est chargée de les entretenir, elle peut les remplacer. Mais pour les objets mobiliers ayant, comme œuvres d'art, une individualité propre et représentant souvent une valeur importante, soit qu'ils servent d'une manière permanente à un usage religieux, soit qu'ils restent habituellement enfermés dans le trésor de l'église, ils ne peuvent, comme étant propriété de la commune, être aliénés par la fabrique.

de l'intérêt qu'il a de maintenir la destination donnée à l'objet au moment de la restitution au culte. (Paris, 12 juillet 1879, D., 80, 2, 101).

3. Un troisième système attribue à la fabrique, en pleine propriété, même les meubles restitués avec les églises.

Cette interprétation serait la plus logique si on admettait que les églises eussent été rendues aux fabriques et non aux communes. Mais tant que la jurisprudence tiendra pour la théorie contraire, les fabriques ne pourront invoquer à leur profit l'argument, dont bénéficient actuellement les communes, à savoir que le sort de l'accessoire doit être le même que celui du principal (1).

Pour sauvegarder les objets mobiliers de valeur à l'usage des églises, les tribunaux ont la ressource de rattacher ces objets au domaine public de l'Etat ou des communes; mais c'en est là qu'un expédient.

Le système le plus juste et le plus libéral serait, suivant nous, d'attribuer nettement à l'établissement public, chargé de représenter les intérêts religieux, la propriété de tout ce qui concerne spécialement ces intérêts, édifice et mobilier; mais en ayant soin de le doter, comme représentant un grand intérêt social, des garanties nécessaires: l'inaliénabilité et l'imprescriptibilité. Il suffirait de reconnaître un

(1) On a invoqué l'esprit de la législation qui, dit-on, a dû attribuer la propriété du mobilier à la fabrique en la chargeant de l'entretenir et de le renouveler.

Mais nous avons vu plus haut comment, pour conserver plus sûrement les œuvres intéressantes au point de vue artistique, on a proposé de distinguer entre les meubles ordinaires, en quelque sorte, fongibles, dont la fabrique est certainement propriétaire, et les meubles dont la conservation en nature est nécessaire dans un intérêt public: cette jurisprudence a chance de se maintenir tant qu'on n'aura pas trouvé un autre moyen de protection.

domaine public des établissements du culte, comme il y a un domaine public de l'Etat, etc., en exigeant des formes particulières pour la désaffectation.

Pour les objets d'art devenus mobiliers seulement par leur séparation de l'édifice, on peut assurer leur conservation par une théorie analogue. Il est à craindre, en effet, que sous couleur de réparation, la fabrique livre, par ignorance, à des acheteurs d'antiquités, des parties précieuses de l'ornementation d'une église.

Les circulaires ministérielles ont signalé ce péril (1).

En séparant ces objets de l'édifice on les rend, sans doute, *mobiliers*; mais, s'il est rationnel d'admettre que la fabrique en est propriétaire, quand il s'agit de vulgaires matériaux remplacés par d'autres neufs, dont la fabrique fait les frais, on a jugé que la commune seule devait être reconnue propriétaire de ces mêmes objets, lorsqu'ils ont une valeur intrinsèque d'œuvre d'art (2), et cela en vue d'en assurer la conservation.

(1) « Dans une multitude de localités, des monuments tirés des églises, des portions de décorations supprimées sont abandonnés aux intempéries sous forme de décombres. Parfois des amateurs adroits ou des spéculateurs obtiennent la cession de ces objets à vil prix ou par simple échange contre des matériaux neufs. Souvent des vitriers remplacent par du verre blanc, sous prétexte de donner plus de jour à l'édifice, d'anciens vitraux peints qu'ils laissent ensuite dépérir ou dont ils tirent un profit illicite. Les anciennes boiseries des églises ne sont plus respectées » (Circ. min., 20 décembre 1834). V. encore les circul. : 27 avril 1839, 19 juillet 1844, 25 avril 1847, 16 mars et 15 juillet 1848, etc. — V. aussi le vœu du *Congrès d'Archéologie chrétienne* (Rome, 8 avril 1900).

(2) Ainsi, une pierre tombale, couverte de sculptures « toutes tronquées et mutilées qu'elles soient ». On ne peut « assimiler à des matériaux ordinaires de démolition une pierre sculptée qui a une valeur artistique plus ou moins grande ». Epernay, 1^{er} juin 1870, D. 80, 2, 100.

Depuis la loi de 1887, le danger est considérablement atténué par la possibilité de *classer* les œuvres appartenant à des établissements publics ; mais l'intérêt est encore le même pour les œuvres non classées.

2. Œuvres placées dans les églises postérieurement au Concordat. — Celles acquises par la fabrique lui appartiennent incontestablement ; celles acquises par la commune et affectées par elle au service religieux restent la propriété de la commune. Mais il faut déterminer la condition des œuvres données aux églises par l'Etat.

On sait que la direction des Beaux-arts achète chaque année des œuvres artistiques que l'Etat affecte soit à des églises, soit à des monuments civils, pour contribuer à leur décoration. Quand il s'agit d'une église, ce don est considéré en général, comme fait non à la fabrique, mais à la commune (1). D'après la Cour de Lyon, « les objets d'art achetés par l'Etat dans un intérêt public et pour encourager les beaux-arts, font partie du domaine de l'Etat et sont inaliénables et imprescriptibles ; par suite, le don qui en est fait aux départements, communes, églises, musées, ne leur en confère que la jouissance, sous la condition implicite qu'ils resteront à perpétuelle demeure dans les monuments publics auxquels ils sont affectés » (2).

L'œuvre donnée doit donc être affectée à la jouissance,

(1) La jurisprudence, appréciant l'intention de l'Etat donateur d'après les circonstances, considère comme fait à la commune « le don d'un tableau destiné à être placé dans l'église, lorsque le ministre l'a adressé au préfet, sur la demande d'un député nouvellement élu, qui voulait être agréable à la généralité des électeurs, et après avis que la commune aurait à acquitter les frais d'envoi ». Lyon, 19 déc. 1873. D. 76, 2, 89.

(2) Même arrêt.

à l'agrément public, tel a été le but de la donation et le donataire n'a pas le droit de l'en détourner.

II. — INSTITUTIONS ADMINISTRATIVES AYANT POUR OBJET LA CONSERVATION DE LA RICHESSE ARTISTIQUE.

L'Etat français possède divers organismes ayant pour fonction d'exercer le contrôle de l'autorité sociale sur les œuvres d'art du domaine public, et sur toutes celles ayant un intérêt historique ou artistique qui méritent d'être conservées.

Ces institutions s'occupent tantôt uniquement des immeubles, et tantôt à la fois des immeubles et de leur mobilier.

1^o Monuments civils. — Nous devons signaler trois institutions ayant pour objet spécial les monuments publics non religieux.

1^o LA COMMISSION SUPÉRIEURE DES BATIMENTS CIVILS ET DES PALAIS NATIONAUX. — Elle délibère sur toutes les questions que lui soumet le ministre, telles que l'emplacement et la destination des bâtiments construits ou à construire par l'Etat. Elle examine toutes les questions d'art qui s'y rattachent, veille à la conservation de ces édifices, et prend toutes les mesures relatives à la bonne exécution des travaux et à la régularité des services (art. 4 (1)).

(1) Décret 3 mars 1891. Elle se compose de 29 membres (art. 2) : 4 sénat., 8 députés, 2 conseillers d'Etat, 4 artistes : 2 peintres et 2 sculpteurs, le direct. gén. de l'Enregistr. et des Dom., les direct. des B.-A., des Travaux de Paris, du Ministère des trav. publ. et les 4 inspect. génér. des Bât. civ.

2° LE CONSEIL GÉNÉRAL DES BATIMENTS CIVILS (1) — Il a dans ses attributions : l'examen des projets d'architecture à lui soumis par les administrations de l'Etat, des départements et des communes, ainsi que des plans d'alignement des villes, rues, places [et promenades. Il peut aussi être appelé à juger les concours ouverts par les administrations pour l'exécution des projets d'édifices publics, et à donner son avis sur les projets de monuments à ériger sur les places publiques ; il rédige des rapports sur tous ces projets et sur les questions d'art et de contentieux.

3° LE SERVICE D'ARCHITECTURE DES BATIMENTS CIVILS ET PALAIS NATIONAUX (2). — Ce service constitue un corps d'inspecteurs, d'architectes en chef, de conducteurs des travaux, etc., chargés de la préparation, de l'exécution et du contrôle des travaux neufs et des réparations pour ces bâtiments.

2° **Monuments religieux.** — Les immeubles religieux, églises, cathédrales, sont souvent des monuments d'une grande importance, dont la conservation intéresse l'Etat. Beaucoup de ces édifices, classés par la commission des monuments historiques, bénéficient des mesures organisées par la loi du 30 mars 1887.

Mais, d'une manière générale, depuis la loi de finances du 31 juillet 1821, l'Etat est chargé de pourvoir à l'entretien des églises cathédrales, en cas d'insuffisance des ressources des fabriques, par des allocations budgétaires. Les allocations sont de plus en plus rares, à ce titre spécial,

(1) Décret 5 mars 1891.

(2) Décret 18 nov. 1891. Ce service comprend les inspect. génér., archit. en chef, inspect. et sous-inspect. aux grands travaux et à l'entretien, les contrôleurs, vérificat., conduct., dessinat. et jardiniers.

pour les églises non classées comme monuments historiques.

Toutefois, pour ceux de ces monuments qui ne sont pas classés, l'Etat ne se désintéresse pas complètement de leur conservation, ni des restaurations maladroites pouvant les compromettre. Il faut citer deux organes chargés d'intervenir à cet égard au nom de l'Etat :

1^o LE SERVICE DES ÉDIFICES DIOCÉSAINS (1) exerçant un droit de contrôle ou même de direction, pour assurer la bonne exécution des travaux. Des inspections signalent les travaux à faire.

a). Les travaux ordinaires d'entretien des édifices diocésains sont dirigés par des architectes nommés au concours (arrêté 28 janvier 1884).

b). Les travaux extraordinaires de restauration et de construction, peuvent être confiés par décision spéciale du ministre des cultes, à des architectes pris hors du diocèse.

2^o LA COMMISSION DES ARTS ET ÉDIFICES RELIGIEUX est chargée de donner son avis sur les travaux proposés. Elle comprend trois sections :

1. Section d'architecture et de sculpture. 2. Section des vitraux peints et ornements religieux. 3. Section des orgues et musique religieuse.

3^o **Monuments historiques.** — Les immeubles civils ou religieux ayant un intérêt historique relèvent, à ce titre,

(1) Réorganisé par décret, 7 mars 1853. D. Cod. ann. Lois adm. II, 242. — Quatre inspect. génér. sont préposés au service des édifices diocésains, visitent, surveillent, constatent l'état des bâtiments, donnent leur avis sur toutes les questions d'art, adressent un rapport annuel et examinent les demandes de secours aux églises faites par les communes.

d'une commission spéciale, chargée de veiller à leur classement et à leur entretien. Des immeubles appartenant à de simples particuliers, peuvent être classés dans cette catégorie.

LA COMMISSION DES MONUMENTS HISTORIQUES (1) établit la liste des monuments et objets ayant un intérêt historique et artistique, désigne ceux qu'il convient de restaurer, examine les projets de restauration et propose au ministre la répartition des crédits ouverts pour la conservation des monuments classés.

Pour les monuments appartenant à des particuliers, l'Etat ne se préoccupe de leur conservation que lorsqu'ils sont classés comme monuments historiques, ainsi qu'on le verra plus loin.

Meubles.—Les œuvres d'art mobilières du domaine public relèvent des diverses administrations dans le ressort desquelles elles se trouvent placées. Ainsi, pour les musées nationaux, le *Conseil des musées nationaux*, et, pour les autres, les *conservateurs* sont chargés de veiller sur cette propriété publique et de contrôler l'observation du règlement intérieur de chaque service.

Les œuvres réparties dans les édifices publics pour leur ornementation, relèvent soit de la *Commission supérieure des bâtiments civils*, soit du *Conseil général* des mêmes

(1) Instituée par arrêté minist., 29 sept. 1847. Réorganisée par décret, 8 janv. 1889 (D. Cod. ann. L. administ. VII, 157. — Elle délibère sous la présidence du ministre des B.-A., assisté de membres nommés par arrêté ministériel et de membres de droit : les direct. des B.-A., des Bât. civ. et pal. nat., des cultes, des Musées nation., les préfets de police et de la Seine, les inspecteurs gén. des monuments historiques, les contrôleurs des travaux, les dir. des musées des Thermes et de Cluny, et conserv. du musée de sculpture comparée.

bâtiments, soit enfin, si elles méritent d'être classées, de la *Commission des monuments historiques*.

Quant aux œuvres mobilières appartenant aux particuliers, dans l'état actuel de notre législation, elles sont en dehors de la surveillance de ces administrations, l'Etat n'ayant pas à intervenir autrement que pour faire respecter, dans l'intérêt des personnes privées, les lois sur la propriété ordinaire et la propriété artistique.

Seulement depuis la loi du 30 mars 1887, le fait de la découverte d'objets d'art ou d'antiquités dans un terrain appartenant à un particulier, peut, en vertu de cette loi (art. 14), amener l'expropriation du terrain pour cause d'utilité publique, après avis de la Commission des monuments historiques.

III. MESURES LÉGALES RELATIVES A LA CONSERVATION DES MONUMENTS HISTORIQUES.

1. *Répression des actes de destruction.* — Parlons en premier lieu de la répression des actes dûs à la malveillance. Le Code pénal protège contre la dégradation ou destruction les monuments et les œuvres d'art, d'abord au même titre que toute autre propriété ; mais il entoure d'une protection particulière, et cela se comprend, les œuvres d'art propriétés publiques, ou même propriétés privées, quand elles sont érigées en public avec la permission de l'autorité.

L'art. 557 C. pénal punit d'un mois à deux ans de prison, et de 100 à 500 francs d'amende, « quiconque aura détruit, abattu, mutilé ou dégradé des monuments, statues et autres objets destinés à l'utilité ou à la décoration publique, et élevés par l'autorité ou avec son autorisation » (1).

(1) V. ch IV, le projet spécial à l'enlèvement et à la dégradation des signes publics de l'autorité, du 16 février 1884.

Ces derniers mots élargissent sensiblement le domaine des œuvres protégées. Pour celles qui ne sortent pas des conditions ordinaires de la propriété privée, le droit commun seul les protège, en permettant de réclamer des dommages-intérêts, mais sans faire de leur dégradation un délit spécial.

Certains auteurs voudraient que même la destruction des œuvres artistiques privées constituât toujours un délit spécial, parce que l'œuvre d'art est quelque chose de plus qu'un objet mobilier quelconque, et que sa disparition n'est compensée qu'imparfaitement dans le patrimoine d'un particulier par une somme d'argent (1). En outre, la société a un véritable intérêt à la sauvegarde de ces objets, et on peut dire que le patrimoine de la nation se trouve diminué par leur destruction. On verra plus loin que, même après la loi de 1887, l'œuvre d'art mobilière, propriété privée, reste absolument à la merci de son possesseur, échappant à tout contrôle et à toute mesure de conservation de la part de l'Etat.

2. *Mesures de conservation.* — Les œuvres soumises totalement ou partiellement au contrôle de l'Etat, bénéficient au contraire de certaines mesures qui peuvent être prises à leur égard dans l'intérêt de l'art.

En effet, l'Etat peut imposer, par des règles spéciales, la sauvegarde rigoureuse des intérêts de l'art et de l'archéologie, à l'égard de certains monuments qu'une bonne volonté maladroite ou une incurie désastreuse expose à des dégradations et même à une perte irréparable (2). C'est pour les soustraire

(1) LAPORTERIE, p. 612.

(2) « Au Moyen-Age, les œuvres d'art placées dans les églises étaient protégées par le respect assuré alors aux choses sacrées. Le calice de St-Rémy (XI^e siècle), porte l'inscription suivante en latin : « Qui-conque s'emparerait de ce calice ou l'aliènerait de quelque manière

à ce danger qu'ont été prises plusieurs précautions légales ou administratives, dont on relève déjà des exemples sous la Révolution (1).

a). *Circulaires ministérielles.* — Les ministères dont dépendent les objets les plus précieux et les plus exposés ont donné à plusieurs reprises des instructions détaillées dans le but de les préserver de tout dommage (2).

Ainsi, pour les églises anciennes, une circulaire (3) interdit tout travail autre que celui d'entretien sans autorisation du ministre; une autre invite les architectes à veiller attentivement à la conservation de ces édifices, ainsi qu'à celle de leurs sculptures et ornements, et prescrit de faire avec soin l'inventaire des vases anciens ou objets d'art qui y sont placés (4). Une troisième prohibe les moulages, en subordonnant toute opération de cette nature à une autorisation (5).

b). *Inventaires des œuvres d'art.* — On avait songé à cataloguer les œuvres les plus précieuses, ce qui eût appelé

que ce soit, qu'il soit anathème ! » — CHABOUILLET, *Catalogue du cabinet des médailles*, n° 2541.

(1) Décrets 23 juin 1890, 19 oct. 1890, 30 janv. 1891, 10 sept. 1892, 21 sept. 1892, 17 av. 1893.

(2) V. Circ. minist., 20 janvier 1881. D. R. v°. Culte, n° 409.

(3) Circ. 25 juillet 1848, D. 48, 3, 85,

(4) Circ. 12 mars, 1849 et 20 avril 1849. D. 49, 3, 32.

(5) Circ. 16 décembre 1842. D. R. V° Monument. Cette opération « toujours délicate, devient souvent impossible, en raison de la finesse des sculptures, de leur fragilité ou de leur mauvais état de conservation. Peu d'artistes, d'ailleurs, sont assez adroits pour prendre ces moules sans endommager plus ou moins les sculptures. L'autorisation devra toujours être refusée à des spéculations commerciales, et ne sera accordée qu'à des artistes qui donneront toutes les garanties désirables ».

l'attention sur leur importance et favorisé leur conservation, mais cet *inventaire des richesses artistiques de la France*, entrepris par l'administration des Beaux-Arts, n'a pas été poursuivi (1).

c). *Classement*. — L'idée de désigner un certain nombre de monuments comme dignes d'une protection spéciale est déjà ancienne. La Commission des monuments historiques qui date de 1837, devait primitivement faire un choix entre les monuments, en vue de la répartition des sommes inscrites au budget pour la conservation des plus précieux.

La loi du 30 mars 1887 est venue consacrer le principe d'un classement officiel des objets historiques ou artistiques à protéger particulièrement, et a donné à ce classement une portée plus vaste et des effets plus étendus. Cette loi est destinée à préserver les monuments des atteintes qui leur sont portées sans intention de nuire, et souvent dans un but louable (2).

Son objet est « la limitation de la propriété par l'établissement d'une restriction, d'une sorte de servitude d'utilité publique. C'est, par certains points, une loi d'*exception*. »

Choses susceptibles de classement. — En ce qui concerne les immeubles par nature ou par destination, la loi permet de classer non seulement ceux qui appartiennent à l'Etat,

(1) HAVARD, *L'Ami des Monuments*, (Préface), regrette l'abandon de cette entreprise. Un vœu du Congrès des Arts décoratifs, 1894, demande qu'il soit dressé un inventaire de tous les objets d'art décoratif des édifices nationaux.

(2) « La plupart des édifices dégradés ou détruits sont des monuments religieux, dont les curés ou les fabriques se considèrent comme propriétaires et, par suite, comme ayant le droit de les gratter, de les badigeonner et d'y faire des réparations, aménagements, remaniements et additions. » BARDOUX : *Rapp. au Sénat*.

à un département, à une commune, ou à tout autre établissement public, mais même ceux des particuliers avec le consentement du propriétaire. En cas de refus, peut intervenir l'expropriation pour cause d'utilité publique, suivant la loi de 1841.

Le classement opéré par un arrêté ministériel ou, dans un cas particulier, par décret, est permis pour tout immeuble « dont la conservation peut avoir, au point de vue de l'histoire ou de l'art, un intérêt national ».

Pour les meubles, le classement n'est admis qu'à l'égard de ceux de l'Etat, ou des départements, communes, etc., et non pas des particuliers.

Effets du classement. — Le classement des *immeubles* rend nécessaire une autorisation ministérielle pour leur destruction, leur restauration ou leur modification, et les dispense des servitudes d'alignement. L'immeuble classé ne devient pas inaliénable, seulement les effets du classement le suivent en quelques mains qu'il passe.

Le particulier peut, du reste, exiger le déclassement de son immeuble lorsque l'Etat ne fait aucune dépense pour ce monument.

Quant aux meubles, les effets du classement sont plus énergiques, ce qui n'a pas d'inconvénient, puisque la propriété *privée* mobilière reste en dehors de cette législation :

1^o Les meubles classés appartenant à l'Etat deviennent inaliénables et imprescriptibles ;

2^o Les meubles classés appartenant aux départements, communes, fabriques et autres établissements publics, sont soumis à un régime particulier à trois points de vue : l'inaliénabilité, sauf autorisation du ministre ; l'interdiction des travaux de restauration, à moins de la même autorisation, sous peine de dommages-intérêts ; la revendication possible,

pendant trois ans, contre tout possesseur en cas de perte ou de vol, ou même d'aliénation irrégulière.

A l'égard des meubles d'intérêt historique ou artistique appartenant à des particuliers, le législateur n'a pas organisé l'expropriation, qui semblait une dérogation trop grave à la liberté individuelle, pour des biens aussi nombreux⁽¹⁾; mais il a prévu l'expropriation d'un immeuble dans lequel des fouilles ou d'autres circonstances révèlent la présence d'antiquités à sauvegarder. En pareil cas, on respecte la propriété des objets déjà exhumés, mais on permet, moyennant indemnité, l'acquisition par l'Etat du champ de découvertes à exploiter.

Pour l'Algérie et les pays de protectorat français, la loi va plus loin à l'égard des immeubles appartenant à l'Etat ou concédés à des particuliers; elle réserve à l'Etat seul les objets d'art ou d'archéologie qui peuvent exister sur et dans le sol de ces immeubles.

IV. — MESURES CONTRES L'EXPORTATION DES ŒUVRES D'ART.
— L'œuvre d'art peut être perdue pour la nation, sans être détruite, si elle passe à l'étranger par suite d'une vente. Le cas est d'ailleurs fréquent, et les nations commerçantes

(1) On a proposé de restreindre cette propriété, en la soumettant aussi au classement, car si l'intérêt du propriétaire l'éloigne généralement de toute pensée de détérioration, une destruction volontaire n'en est pas moins possible, et il semble que la société devrait pouvoir l'empêcher dans un but d'intérêt général. Les partisans de ce système, tout en reconnaissant que le classement serait une restriction du droit de propriété, ne le trouvent pas plus injuste pour les meubles que pour les immeubles. Il faudrait seulement, pour l'appliquer, établir un catalogue des objets les plus précieux, lesquels seuls y seraient astreints. V. SALEILLES, *La légis. ital. relat. à la conser. des objets d'arts*, p. 82. — LAPORTERIE, p. 613.

menacent d'enlever, par la puissance de l'or, le dépôt des trésors artistiques aux nations plus cultivées, qui perdraient ainsi une part précieuse de leur patrimoine, part dont la possession contribue à leur supériorité intellectuelle.

Sans doute, pour les immeubles, leur nature s'oppose généralement à l'exportation, bien qu'on ait pu transporter à l'étranger, pierre par pierre, certains édifices historiques. La loi de 1887, d'ailleurs, en permettant de classer et d'exproprier même ceux qui appartiennent aux particuliers, écarte toute éventualité d'exportation, puisque le monument, s'il est de grande valeur, sera au moins classé et ne pourra être vendu qu'avec la servitude qui le protège contre la destruction et la détérioration.

Au contraire, pour les meubles, quand ils sont la propriété d'un particulier, le classement n'existant pas, rien n'empêche, en France, leur aliénation en faveur d'un étranger et, par conséquent leur exportation. Les mêmes auteurs qui réclament le classement à l'égard de ces biens, sont partisans d'une prohibition d'exporter. En effet, « l'œuvre n'est véritablement conservée pour l'Etat que si elle reste dans les limites territoriales de l'Etat. Dès qu'elle a franchi la frontière, elle est soustraite non seulement à la jouissance possible de l'Etat, mais à la surveillance, au contrôle de l'Etat ; sauf le cas improbable d'un retour, elle est perdue pour le pays d'où elle a été exportée (1) ».

Seulement, on ne prohiberait l'exportation que pour les objets classés, c'est-à-dire les plus précieux.

Comme le dit Saleilles (2), « une toile ou un marbre qui fixent une date ou incarnent une époque, expriment toute une conception d'ensemble ou un mouvement artistique

(1) V. LAPORTERIE, p. 617.

(2) SALEILLES p. 91.

national, sont des fragments d'histoire dont un pays a la garde, et dont il ne lui appartient pas plus de disposer que, sous l'ancien régime, les rois ne pouvaient aliéner le domaine de la Couronne. Or, chaque particulier, dépositaire de ce fonds historique de la nation, est comme le roi de France sous l'ancien régime, il doit à son pays de lui conserver chez lui des richesses dont il a l'honneur d'être le possesseur responsable ».

Il doit être entendu que cette mesure viserait uniquement les œuvres anciennes, car on ne pourrait interdire aux artistes vivants d'écouler leurs œuvres hors de France, par des ventes dont ils retirent souvent leur principal moyen d'existence et où l'Etat ne saurait prétendre se substituer à tous les acheteurs étrangers.

En Italie, la prohibition d'exporter existe depuis longtemps déjà, ce pays étant plus intéressé qu'aucun autre à la conservation sur le sol national des nombreuses richesses d'art qui s'y trouvent (1).

LES ŒUVRES D'ART ET LES LOIS DE LA GUERRE. — L'état de guerre, qui bouleverse si profondément les conditions de sécurité des biens, quels qu'ils soient, a compromis plus d'une fois, non seulement l'intégrité, mais même la conservation à leurs possesseurs des œuvres d'art. Sans parler

(1) V. LEPELLETIER (*J. de Clunet*, 1896, p. 963) : « Terre classique des œuvres d'art et des collections incomparables, l'Italie fut de tout temps jalouse de conserver pour elle seule ses richesses ». Les papes, qui distribuaient aux familles romaines les œuvres des grands artistes les leur confiaient à titre de fideicommis inaliénable. Depuis le XVI^e siècle on relève des prohibitions de ce genre. L'édit Doria Pamphili, l'édit Pacca (1802 et 1820), interdisant rigoureusement l'exportation au dehors des Etats pontificaux, ont été repris et remis en vigueur par le gouvernement italien (aff. du prince Sciarra). V. *Loi italienne*, 28 juin 1871, art. 5.

du déchaînement des passions violentes qui a fréquemment anéanti ou détérioré des monuments précieux appartenant à l'ennemi, non seulement dans un but de défense et de fortification, mais même pour le barbare plaisir de détruire, on a vu souvent le vainqueur faire main basse sur tous les objets précieux et les emporter comme trophées de conquête ou butin de guerre (1). Dans l'antiquité, plus d'une expédition fameuse n'avait d'autre but que de s'emparer des richesses artistiques, trésors des temples et statues des peuples voisins. Dans les guerres de conquête, c'étaient généralement les œuvres d'art les plus précieuses qu'on rapportait triomphalement comme signes de victoire, sans distinguer si elles appartenaient aux cités ou aux particuliers. Après la Révolution, nos musées s'enrichirent de chefs-d'œuvre enlevés à l'étranger (2).

Ces pratiques d'un autre âge ne sauraient être approuvées et il convient, à propos du devoir de chaque Etat de conserver ses propres gloires artistiques, de rappeler les vrais principes du droit international en ce qui concerne le respect de la propriété publique et privée des ennemis vaincus. Grâce aux progrès du droit de la guerre, on est parvenu à reconnaître les règles suivantes :

1. — *Les œuvres d'art, propriété privée des sujets ennemis* sont inviolables dans la guerre sur terre, sinon dans la guerre maritime. Le vainqueur ne se croira donc plus auto-

(1) MUNTZ, *Les annexions de collections d'art et leur rôle dans les relations internationales. Revue d'hist. diplom.*, 1894, n° 4.

(2) V. J. CLUNET, 1893, p. 263.

Les cercles artistiques de Venise ont réclamé par la diplomatie la rétrocession des 6,000 tableaux enlevés et dispersés en Europe de 1806 à 1817, ainsi que les 195 toiles expédiées en Autriche en 1838.

risé à s'emparer des tableaux, statues et collections des particuliers.

Pour les collections d'armes, toutefois, en tant que ces objets pourraient servir à la guerre, l'occupant a le droit de les réquisitionner ou séquestrer, s'il les suppose susceptibles d'un usage hostile, mais à condition de les restituer après la guerre.

2. — *Les œuvres d'art, propriété publique*, ne doivent pas servir de trophées, ni être comprises dans le butin, comme les armes et munitions.

L'appropriation au profit du domaine public du vainqueur (sauf stipulation contraire du traité de paix) doit être condamnée, ainsi que celle au profit des généraux ou soldats (1).

(1) V. DESPAGNET, *Dr. int. pub.*, n° 594.

CHAPITRE III

INTERVENTION DE L'ÉTAT DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA RICHESSE ARTISTIQUE

L'Etat a, incontestablement, une mission à remplir en faveur de l'art et des artistes : celle d'assurer, d'abord, le libre exercice des droits de tous en cette matière, et de faciliter ensuite et d'encourager le progrès des beaux-arts. Mais, en dehors des mesures destinées à favoriser la conservation et le développement des ressources artistiques de la nation, par l'instruction et l'éducation, l'Etat peut-il intervenir plus directement, en prenant un rôle personnel de chef d'école, pour imprimer aux travaux des artistes une direction particulière? On a vanté les heureux effets de l'impulsion donnée aux arts sous l'ancien régime par l'influence du monarque ou des grands personnages. Cela est-il possible et désirable aujourd'hui?

Il ne semble pas que, sous les régimes représentatifs, on doive accorder aux pouvoirs élus une action prépondérante en matière d'esthétique (1).

(1) Paul LEROY-BEAULIEU, *L'Etat moderne et ses fonctions*, p. 415 ;

Si discret que soit l'encouragement officiel, il acquiert toujours l'importance d'une direction, à laquelle le principe même de l'art répugne. Cependant, il semble difficile de refuser à l'Etat moderne toute intervention de cette nature (1). C'est à ceux qui ont les responsabilités du pouvoir à s'éclairer auprès de ceux qui ont compétence pour guider ici l'administration ; mais il ne peut être interdit à l'Etat d'encourager les artistes.

Education artistique. — S'il importe que l'Etat soit bien inspiré dans son choix des œuvres destinées à la jouissance de tous, il n'est pas moins nécessaire qu'il seconde, par tous les moyens à sa disposition, le perfectionnement des arts et l'éducation des artistes. Ce double but est poursuivi en France par l'enseignement des Beaux-Arts, par les expositions publiques permanentes des musées et par les expositions publiques temporaires.

1. Enseignement. — En matière artistique, l'enseignement se partage en deux branches : les Beaux-Arts et les Arts décoratifs. Deux services différents, rattachés à la Direction des Beaux-Arts, en sont chargés :

A. L'enseignement des beaux-arts est donné par :
 1^o *L'Ecole nationale des Beaux-Arts* (décret 30 sept. 1883);
 2^o *L'Académie de France à Rome*; 3^o *Les écoles départementales* (nationales, régionales, municipales, académiques).

B. L'enseignement des arts décoratifs est distribué par :
 1^o *Les Ecoles des arts décoratifs*, telles que celles de Paris,

— BIGOT, *L'art et la politique*, *Rev. polit. et litt.*, 1877, février.

(1) DEMANGE, p. 4. — Rappelons les commandes, monuments commémoratifs, statues, bustes, etc.

de Rouen (faïence), Limoges (porcelaine), Roubaix (tissus), Aubusson (tapisserie), etc.; 2° Les *Manufactures nationales*, sortes d'écoles pratiques : les Gobelins (tapisserie et teinture), Sèvres (céramique), Beauvais (tapisserie).

2. Musées (Expositions permanentes des œuvres d'art).

La mise à la disposition du public des plus belles œuvres d'art est, après l'enseignement, le principal élément d'éducation artistique (1).

L'origine des musées modernes remonte au *Cabinet du Roi*, fondé par Colbert (2).

Parmi les Musées, existant actuellement en France, il faut citer : le musée du Louvre (ancien Muséum central, déc. 27 juillet 1793), le musée du Luxembourg et plusieurs autres dépôts ou collections artistiques (3), dont l'Etat assume directement la conservation.

Un service spécial est affecté à ces collections, le *service des Musées*, chargé : 1° de la publication de l'inventaire général des richesses d'art de la France ; 2° des archives du musée des monuments ; 3° des comptes-rendus de la réunion des sociétés départementales des Beaux-Arts ; 4° de la souscription aux ouvrages d'art et de leur répartition entre

(1) V. J.-B. GIRAUD, *Les industries d'art à Lyon*.

(2) En 1791, un décret de l'Assemblée Const. désigna le Louvre pour servir de musée. Une commission réunit et classa les richesses artistiques du Cabinet du Roi (galerie de Versailles), des maisons royales et des biens ecclésiastiques aliénés. — V. DESPOIS, *Vandalisme révolut.*, p. 169.

(3) Les musées de St-Germain, de Versailles, de l'Ecole des Beaux-Arts, de Cluny, du Trocadéro, de Sèvres, des Gobelins, du Mobilier national, du Conservatoire des Arts-et-Métiers, de l'Opéra (décret du 24 janvier 1882, art. 2). En outre, toutes les œuvres d'art placées dans les palais ou localités appartenant à l'Etat, inscrites dans un inventaire déposé au Louvre (décret 5 sept. 1888, art. 3).

les bibliothèques départementales et municipales ; 5^o de la conservation du dépôt légal des estampes (1).

A. *Musées nationaux*. — Les musées du Louvre, de Versailles, de Saint-Germain, et du Luxembourg constituent, sous le titre de *Musées nationaux*, un établissement investi de la personnalité civile (2) et chargé de recueillir, gérer et employer les ressources annuelles (3), par l'intermédiaire du *Conseil des musées nationaux*. Ces ressources sont affectées aux acquisitions d'objets artistiques, archéologiques ou historiques (4).

B. *Musées départementaux et communaux*. — Certaines villes possèdent des musées, avec ou sans subvention du département. Un décret peut, sur la demande des villes qui en sont propriétaires, investir ces musées de la personnalité civile (5).

3. *Expositions publiques temporaires*. — Si l'exhibition des œuvres modernes est utile à plus d'un titre, l'Etat n'est appelé à jouer dans l'organisation des expositions de ce genre qu'un rôle secondaire, en les autorisant et en facilitant le fonctionnement (6).

(1) Chaque musée national a son règlement de service, approuvé par le ministre, et les fonctionnaires en sont nommés et révoqués par le Président de la République. Les conservateurs des musées départementaux sont nommés par les préfets.

(2) Loi de finances, 16 avril 1895, art. 52 ; décret 16 janvier 1896.

(3) Dons et legs, subventions de l'Etat, produit des ventes d'estampes et reproductions, etc.

(4) Décret 16 janvier 1896 ; art. 13.

(5) L. 16 avril 1895.

(6) La liberté d'exposer date du décret du 21 août 1791, permettant à tout artiste, membre ou non de l'Académie, d'exposer au Louvre. Auparavant, l'exposition était réservée par privilège aux académiciens.

On a justement abandonné l'ancienne ingérence officielle de l'Académie des Beaux-Arts qui prétendait contrôler les œuvres des exposants. Depuis 1848, ce sont des sociétés particulières qui organisent ces expositions, et le jury d'admission est nommé par les artistes. Un décret du 16 mai 1882 a supprimé la fonction de commissaire général des expositions de beaux-arts, et on ne peut relever aujourd'hui l'intervention officielle de l'Etat que dans les *expositions universelles*, qui réservent toujours une place aux œuvres d'art, et aux *expositions rétrospectives*.

Dans toute exhibition permanente ou temporaire, qui n'est pas l'œuvre directe de l'Etat, il est un certain rôle que l'on ne peut contester à l'Etat et qui se rattache à sa mission naturelle de protection et de défense des intérêts collectifs, c'est celui de la police générale, pour la sauvegarde de l'ordre public et des bonnes mœurs. Incompétent dans les questions d'esthétique et tenu, dans une société démocratique, de laisser les artistes à leurs propres impulsions, l'Etat ne peut abdiquer un pouvoir de contrôle et de représentation, qui procède d'un devoir.

Les non privilégiés ne pouvaient exposer que le jour de la Fête-Dieu, en plein air, sur la place Dauphine, pendant deux heures. V. DESPOIS, *Vandalis. révol.*, p. 156.

CHAPITRE IV

POLICE DES BEAUX-ARTS

I. — L'ŒUVRE, EXPRESSION D'IDÉES

L'œuvre d'art n'est pas seulement un objet destiné à charmer les yeux ; elle constitue aussi une manifestation matérielle et permanente de la pensée de son auteur. Quand cette pensée est inoffensive, l'autorité publique n'a pas à s'en occuper, d'ordinaire, autrement que pour en protéger la libre manifestation. Mais il peut arriver que l'œuvre graphique ou plastique devienne l'instrument d'une atteinte aux droits des particuliers, ou de la société.

Aussi l'Etat doit-il pouvoir, en vertu de sa mission de surveillance et de police, poursuivre la répression de toute œuvre rendue nuisible par la publicité.

Sans entrer dans le détail des délits possibles par l'intermédiaire de l'œuvre d'art, on peut ranger les œuvres délicieuses en deux classes : celles qui sont attentatoires aux personnes publiques ou privées, et celles qui outragent la morale.

Tant qu'il ne les répand pas au dehors, l'artiste, comme

tout citoyen, est libre d'exprimer des idées, sans que nul puisse lui demander compte de ses intentions, car « on ne devient comptable envers la société, de ses pensées, que si on les publie ou les communique à des tiers » (1).

Mais l'œuvre d'art, par nature, est destinée à être publiée, à se communiquer à tous. Il n'y a donc rien d'anormal à ce que le législateur prenne certaines précautions à l'égard de cette communication de la pensée par l'image, car on ne saurait tolérer que, sous prétexte de liberté, chacun pût nuire à autrui, sans encourir de responsabilité. Or, non moins que la parole ou l'écrit, l'image peut blesser, non seulement les intérêts de telle personne en particulier, mais ceux du public en général (2), causant ainsi un tort « auquel le principe ordinaire de la responsabilité civile (art. 1382) ne peut remédier suffisamment, car le dommage sera souvent plus moral que matériel ». L'œuvre d'art, expressive d'idées, légitime une intervention spéciale de l'autorité répressive, comme il arrive en matière de presse, d'autant plus que les anciennes mesures préventives, telle que la censure, ont disparu (3). A ce titre déjà, le *dépôt* administratif exigé pour les imprimés constitue, par l'indication obligatoire des nom et domicile de l'imprimeur, ainsi que du titre et du chiffre du tirage, un moyen de contrôle et de surveillance de l'idée (4).

(1) L. 14 sept. 1791, art. 3. — V. FABREGUETTE, *Traité des infractions de la presse*, p. 209 ; — LISBONNE, Rapp. à la Chambre.

(2) Ainsi l'exhibition d'un dessin obscène s'adresse à tous et nuit à tous.

(3) La *Censure* (loi 13 mars 1790, 25 mars 1822, décret 17 février 1852) a été abolie par l'art. 68 de la loi 1881, (D. 1881, 4, 89), ainsi que la surtaxe sur le papier, et le cautionnement. Néanmoins, les affiches peintes subissent encore les taxes établies par la loi du 8 juillet 1852 (droit d'affichage). — V. FABREGUETTE, n° 504, et *L'impôt sur les affiches peintes*, *Rev. encycl.* 1891, p. 569.

(4) V. D. 1881, 4, 67, note. — On peut citer encore, comme mesure

II. — DÉLITS COMMIS AU MOYEN DE L'ŒUVRE D'ART.

I. DÉLITS CONTRE LES PERSONNES. — a). *Personnes privées.*

— Les règles ordinaires en matière d'injure et de diffamation (art. 376, 471, C. pén.) sont applicables aux œuvres telles que les caricatures, lorsqu'elles causent un préjudice dont la victime doit pouvoir demander réparation (1).

Souvent, du reste, les attaques par la voie du dessin sont trop vagues pour provoquer autre chose que des récriminations de la part de celui qui se croit visé, le dessin n'ayant pas la même précision que les imputations écrites.

b). *Personnes publiques.* — La caricature n'épargne personne ; elle a ses franchises en quelque sorte naturelles, mais il est des limites à lui imposer, sous peine de voir disparaître le bon ordre, dont le maintien est étroitement lié au respect de l'autorité. C'est pour cela que l'*offense* au Président de la République par des imprimés ou affiches (23), et des dessins, gravures, peintures, emblèmes ou images (28), vendus, distribués ou exposés publiquement, est prévue et punie spécialement par l'art. 26 de la loi de 1881, comme un délit contre la « chose publique ».

Les délits d'offense ou d'outrage, commis de la même manière, contre les chefs d'Etats et les agents diplomatiques étrangers, sont aussi réprimés spécialement, pour des rai-

préventive contre une espèce particulière de délits, l'interdiction de prendre des photographies et des croquis près des forts ou de la frontière.

(1) Loi du 27 juillet 1881, art. 29 : « Toute allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne ou du corps auquel le fait est imputé est une diffamation. Toute expression outrageante, terme de mépris ou invective, qui ne renferme l'imputation d'aucun fait est une injure. »

sons de haute convenance politique. La sévérité à cet égard est assez justifiée, si l'on songe aux funestes conséquences que peut engendrer un malentendu créé entre deux nations par les injures d'un caricaturiste (1).

2. DÉLITS CONTRE LA CHOSE PUBLIQUE. — a). *Provocation aux crimes ou aux délits*. — L'œuvre d'art peut-elle tomber sous le coup de l'art. 60 du Code pénal, relatif aux crimes ou délits provoqués par « machinations ou artifices coupables » ? Certains auteurs se refusent à admettre la possibilité d'une telle incrimination, car il ne leur paraît guère soutenable que l'auteur d'un dessin puisse être un complice direct (2).

b). *Emblèmes séditieux*. — Ce genre de manifestation peut se produire sous la forme d'une œuvre d'art. Hâtons-nous d'ajouter qu'il n'y a plus actuellement de délit classé sous cette étiquette. Un projet de loi, présenté le 16 février 1884, relatif aux *signes* ou *emblèmes*, proposait de punir :

1° L'enlèvement et la dégradation des signes publics de l'autorité ;

(1) La loi de 1881 a été modifiée, en ce qui concerne la compétence, par la substitution du tribunal correctionnel à la cour d'assises, à l'égard des offenses et outrages contre les représentants des Etats étrangers (Loi du 17 mars 1893). Un projet de loi a été préparé pour étendre la même exception aux offenses envers le Président de la République, et même à d'autres délits contre les dépositaires de l'autorité.

(2) La suppression, dans la loi de 1881, des expressions « dessins, gravures, peintures, ou emblèmes » (art. 23) qui figuraient dans la loi de 1819, est significative à cet égard. Avec la loi de 1819, on avait pu poursuivre un papetier exposant le portrait du comte de Chambord dans sa vitrine ! — V. FABREGUETTE, n° 701. *Contrà*, LAPORTERIE, p. 524.

2° Toute manifestation séditieuse faite publiquement par emblèmes ou par affiches (1).

On considère comme emblème toute figure symbolique accompagnée d'une légende, ou même ayant par elle-même sa signification, telle que la fleur de lis (2). L'emblème peut être non seulement un dessin, mais aussi un relief, tel qu'un buste, une statuette, une médaille (3).

La loi de 1881 ne vise pas spécialement la publication de la pensée par les emblèmes, cependant, on admet qu'ils sont soumis, en tant que reproductions, aux art. 2, 3, 4 (4).

3. DÉLITS CONTRE LA MORALE.— De même qu'elle est chargée de la sécurité et de la salubrité publiques, l'autorité doit veiller au maintien des bonnes mœurs et réprimer tout ce qui peut y porter atteinte (5). A cet égard, il y a lieu de se préoccuper des outrages aux mœurs commis par l'image, autant que de ceux commis par l'écrit. Remarquons, toutefois, que le rôle du pouvoir s'arrête au seuil de la vie privée; il ne peut réprimer que les manifestations extérieures qui, en offensant les regards, compromettent l'intérêt général des mœurs publiques. Deux conditions sont nécessaires pour que l'œuvre incriminée soit délictueuse : la publication et le caractère obscène (6).

(1) On proposait de ne traiter les œuvres d'art, telles que médailles, gravures, photographies, comme séditieuses, que si elles étaient exhibées au cours d'une manifestation séditieuse. — FABREGUETTE, n. 861.

(2) Cass., 1 février 1861, D. 61, 1, 137.

(3) Seine, 4 décembre 1884. *Gaz. Trib. Cass.* 2 janvier 1845. D. 45.1, 78.

(4) BARBIER, t. 1, n° 257. — Les médailles métalliques doivent être frappées à la monnaie, et déposées (Arrêté du 5 germ. an 12, art. 2).

(5) V. CHENEVIÈRE, *Répression de l'outrage aux bonnes mœurs*.

(6) V. GARRAUD, *Dr. pénal jr.*, t. IV, p. 450. — Rapp. d'ESTOURNELLES, D. 98, 4, 22.

Trois lois se sont occupées de réprimer les atteintes à la morale par l'image : celle du 22 juillet 1881, celle du 2 août 1882 et enfin celle du 16 mars 1898, destinée à rendre plus efficace la répression, jusqu'ici assez impuissante.

L'extension donnée de plus en plus à la presse illustrée, a certainement contribué beaucoup aux ravages de l'immoralité. Aussi le législateur a-t-il principalement visé cette presse parce qu'elle dispose, elle surtout, des moyens de publication et d'exposition qui font pénétrer le plus profondément dans les masses les représentations pornographiques. Ce n'est pas qu'une œuvre d'art quelconque, un tableau, une statue, ne puisse être entachée du caractère obscène constituant un outrage à la morale ; mais ces sortes de productions, destinées par leur prix et par leur nombre restreint à une moins grande diffusion, sont moins néfastes aux mœurs publiques, que les œuvres multipliées par la gravure et l'impression, étalées à tous les coins de rues, et sollicitant l'acheteur par leur bon marché. Ce que l'on doit surtout réprimer, et ce que le législateur cherche à faire disparaître, c'est l'excitation au vice et à la débauche par l'image, seule ou accompagnée d'un texte.

Le législateur a considéré le livre immoral comme moins dangereux que l'image immorale qui atteint plus facilement un grand nombre de personnes, et il a organisé contre celle-ci des moyens de défense spéciaux :

1^o La loi de 1881, dans le but de faciliter la répression, avait déjà soustrait à la juridiction des assises, pour substituer à celle-ci le tribunal correctionnel, les outrages aux mœurs commis par mise en vente, exposition ou distribution d'images obscènes (art. 23), en laissant les écrits immoraux sous la juridiction du droit commun en matière de presse ;

2^o La loi de 1882 a élargi le système de la loi de 1881, en

ajoutant aux dessins les *écrits* obscènes autres que le livre, et en soumettant les uns et les autres à la juridiction correctionnelle ;

3^o Enfin, la loi de 1898 a complété ce régime exceptionnel de répression, en l'étendant à tous les cas d'offre des objets obscènes, distribution à domicile, remise à la poste, etc., etc., et en prolongeant le délai de la prescription de trois mois à un an, le *livre* restant toujours justiciable seulement de la Cour d'assises.

Livres illustrés. — De ce que la loi de 1898 a maintenu l'exception relative au livre, on ne peut cependant admettre qu'elle ait voulu tolérer l'obscénité des gravures, pourvu qu'elles soient insérées dans un livre.

Nous croyons que la poursuite est possible (1). Le livre illustré est, dans ce cas, soumis à une double juridiction, l'une pour le texte, l'autre pour l'image. Distinction justifiée, car l'écrivain et le dessinateur sont, pratiquement, assez indépendants l'un de l'autre. Le livre illustré n'est pas un ouvrage indivisible et les dessins ne suivent pas, forcément, le sort du texte. On pourra donc saisir les illustrations obscènes d'un livre sans que l'auteur puisse alléguer que la saisie des gravures soit illégale, sous prétexte qu'elle entraîne celle du livre, que la loi, il est vrai, ne permet pas de saisir comme tel (2); et on pourra poursuivre en correctionnelle pour les illustrations, en laissant de côté le livre qui, du reste, peut n'être pas obscène, et qui ne relève que de la Cour d'assises.

(1) FABREGUETTE, n^o 1024.

(2) Cr., 19 novembre 1892. D. 93, I, 213. V. D. R. Supp. V^o. Presse-outrage.

1^o *Caractère obscène.* — La loi ne punit les dessins, images, etc., que s'ils sont obscènes ou contraires aux bonnes mœurs. Que doit-on entendre par obscène ? C'est là une question délicate : telle œuvre qui atteint la licence ne va pas jusqu'à l'obscénité. Comment tracer une limite entre ces deux termes, alors surtout que la pudeur des uns peut être offensée par des œuvres qui laissent d'autres insensibles ? Et quand même chacun serait choqué par le dessin, pourrait-on en déduire que, forcément, le dessin est obscène ? D'après un jugement, « l'obscénité existe là où, quel que soit le genre ou la diversité d'école, l'art n'intervient pas pour relever l'idéal ; où l'appel aux instincts, aux appétits grossiers n'est contrarié par aucun sentiment plus puissant » (1). Rechercher l'obscénité, c'est rechercher l'intention de l'auteur, le but poursuivi en produisant telle ou telle scène licencieuse jusqu'à la grossièreté. Et cette appréciation doit tenir compte du public auquel l'œuvre s'adressait pour découvrir si l'intention de l'artiste était perverse. C'est dire combien est délicate la mission dévolue aux tribunaux, l'intention criminelle étant la base du délit d'outrage aux mœurs, et les juges du fond l'appréciant souverainement, mais avec contrôle de la Cour de cassation relativement au caractère obscène (2).

2^o *Publicité.* — On a vu que le délit n'existait que pour l'œuvre rendue publique. D'après la loi de 1898, on doit considérer comme coupables :

1. La vente, la mise en vente, l'offre, l'exposition, l'affichage, la distribution sur la voie publique ou dans les lieux

(1) Seine, 11 juillet 1884, D. Rép. Supp. V^o Presse. — V. LAPORTERIE, p. 581.

(2) Cass., 14 mai 1857, D. 57. 1, 312,

publics, d'imprimés autres que le livre, d'affiches, dessins, gravures, peintures, emblèmes, objets ou images obscènes ou contraires aux bonnes mœurs ;

2. La vente ou l'offre même non publique à un mineur ;

3. La distribution à domicile, remise sous bande et sous enveloppe non fermée à la poste ou à tout agent de distribution ou de transport (1).

La loi s'est efforcée, dans un but très louable, de prévoir tous les modes par lesquels l'œuvre obscène peut se manifester, s'imposer en quelque sorte, et produire ainsi ses effets néfastes (2).

La sanction (1 à 2 mois de prison, et 100 à 500 francs d'amende) frappe, non seulement l'auteur (artiste, gérant, afficheur), mais aussi les complices (imprimeur, libraire, colporteur et distributeur), s'ils ont agi sciemment (3).

Remarquons, toutefois, que la responsabilité de l'artiste n'est pas toujours engagée dans la publication. Il y a lieu de distinguer deux cas :

a). *La publication volontaire* par l'artiste lui-même ou avec son consentement, relève incontestablement de la loi de 1898.

(1) *En Allemagne*, la loi Heintze, votée le 22 mai 1900, punit de 6 mois à 16 ans de prison ou d'une amende jusqu'à 600 marks, la vente ou l'offre d'écrits, d'images et de représentations qui, sans être obscènes, blessent grossièrement la pudeur (*München Neueste Nachrichten*, 23 mai 1900).

(2) L'expression *emblème* s'applique aux statuettes, figurines, médailles, bijoux ou objets d'art. De même, le mot *image* comprend la photographie. Angers, 26 mai 1873, Alger, 16 mars 1878. D. 79. 2, 92. Nantes, 16 mars 1864. D. 64, 3, 21. Le mot *affiches* comprend les affiches murales et aussi celles qu'on promène dans les rues (*Chenevière*, p. 246).

(3) Bordeaux, 16 mars 1891. D. 92, 2, 528.

b). *La publication par un tiers*, sans le consentement de l'artiste (malgré lui ou à son insu), ne saurait logiquement lui être imputée, puisqu'elle résulte d'un fait contraire à sa volonté, abus de confiance ou usage déloyal qu'il regrette tout le premier, et dont il ne peut être rendu responsable.

Spectacles. — L'institution de la censure, malgré les imperfections d'un système auquel on reproche moins encore les sévérités injustifiées que les complaisances excessives, subsiste encore pour les spectacles. C'est dire que l'autorité doit user de cette arme contre certaines exhibitions, prétendues artistiques, mais dont l'art véritable a tout autant à souffrir que la morale (1).

Indépendamment de ce moyen préventif, dont l'autorité administrative use avec un pouvoir discrétionnaire, la loi met aux mains des magistrats les moyens de répression du droit commun, dont ils doivent user contre les spectacles qui, par eux-mêmes, constituent des attentats aux mœurs.

Il va sans dire que, pour arriver plus efficacement à la préservation des mœurs menacées par les publications obscènes, l'Etat doit accepter le concours des institutions ou associations privées, qui se proposent le même but d'assainissement moral, comme la *Ligue contre la licence des rues*.

(1) L'emploi du *cinématographe* peut donner lieu, en cas d'exhibitions licencieuses, à des poursuites soit contre les épreuves publiées, soit contre la représentation publique.

CONCLUSION

Nous avons essayé de décrire, dans les pages qui précèdent, la condition légale des créations artistiques du domaine des arts figuratifs, envisagée au triple point de vue des droits de l'auteur lui-même, de ceux de l'acquéreur de l'œuvre, enfin de ceux de la société. On a vu à combien de problèmes juridiques les œuvres d'art donnent naissance dans une société comme la nôtre, puisqu'elles intéressent à la fois l'économie politique, le droit civil national et international, la législation commerciale et industrielle, le droit criminel et, à certains égards, le droit administratif. Ces questions souvent délicates, nos lois actuelles ne permettent pas toujours de les résoudre par l'application de règles suffisamment spécifiées et précises ; et quelques-unes des prescriptions du législateur ne sont plus en harmonie avec les besoins de notre temps.

Cependant, les critiques de détail n'empêchent point de constater que, malgré leurs imperfections et leurs lacunes, nos lois actuelles, en matière d'œuvres d'art, constituent un progrès réel sur l'ancienne législation française, et sur les institutions présentes d'un bon nombre de pays étrangers.

I. — D'abord, la reconnaissance au profit de l'artiste d'un droit propre et exclusif sur ses œuvres, indépendant de la propriété de l'objet matériel, reconnaissance retardée pendant des siècles, puis suppléée par la théorie trop étroite du privilège, est aujourd'hui acquise d'une manière définitive.

Aux jurisconsultes qui interprètent la loi et en élaborent

la réforme graduelle, de préparer pour l'avenir une législation plus parfaite, en s'inspirant au besoin de l'expérience des autres pays civilisés.

En ce qui concerne le droit pécuniaire de l'auteur, la France s'est montrée libérale et a donné le noble exemple d'une protection accessible à tous, étrangers aussi bien que nationaux, en secouant le joug de la distinction romaine entre le *jus civitatis* et le *jus gentium*. Il s'agirait maintenant peut-être, par quelques dispositions complémentaires, de tracer une démarcation entre les domaines respectifs de l'*imitation* permise et de la *reproduction* interdite, ou encore d'écarter sans ambages toute différence injustifiable de traitement entre l'art pur et l'art appliqué.

A l'égard du *droit moral*, dont la jurisprudence et la doctrine ont peu à peu dégagé et mis en lumière la notion exacte, il reste à lui donner législativement sa formule pratique et surtout à en régler l'exercice et la durée entre les mains des héritiers.

L'avenir dira si, à défaut de successeurs disposés à réclamer, il convient d'armer le ministère public d'une action spéciale pour sauvegarder, non plus le patrimoine matériel de l'artiste, mais sa mémoire et l'honneur de son nom. Une société ne doit-elle pas aux beaux-arts, qui lui procurent tant de lustre et de jouissances intellectuelles, de prolonger la défense personnelle de l'artiste au delà de sa vie !

Le contrat d'édition, qui substitue en grande partie à l'auteur de l'œuvre, un tiers agissant dans un but de spéculation mériterait aussi de préoccuper le législateur et de faire l'objet d'une réglementation particulière, qui a été essayée déjà en divers pays.

Au surplus, le caractère international que prend de plus en plus la protection artistique, appelle l'attention du pouvoir législatif sur l'utilité ou les inconvénients d'un système de

formalités, de nature à individualiser et à dater authentiquement chaque œuvre d'art, au moyen d'une déclaration et d'un dépôt.

II. — Le droit de propriété matérielle sur l'original et la copie, soit entre les mains de l'artiste, soit entre les mains d'un acquéreur, se trouve suffisamment garanti, dans les circonstances ordinaires, par les dispositions relatives au régime général de la propriété mobilière ou immobilière.

Il serait peut-être bon cependant de déterminer les restrictions que le propriétaire d'une œuvre d'art doit subir dans son droit de jouissance, pour ne pas porter atteinte au droit de reproduction qui peut appartenir à l'auteur, ou pour respecter la personnalité d'un tiers dont l'œuvre reproduit les traits.

D'autre part, la loi pourrait utilement prévoir quel sera l'effet, relativement au droit d'auteur, de l'acte par lequel l'artiste transmet à un tiers la propriété matérielle de l'original ou de la copie de son œuvre. Des présomptions légales sagement établies serviraient à décider, suivant les circonstances, si l'aliénation de l'original ou d'une copie implique, ou non, un abandon soit total soit partiel du monopole de reproduction.

III. — Enfin, l'œuvre d'art a une importance particulière dans un ordre d'idées beaucoup plus élevé que celui des droits pécuniaires et des intérêts privés. Comme les créations de l'écrivain, celles de l'artiste ont une portée intellectuelle et morale, qui justifie et commande même un certain contrôle de l'autorité sociale sur ces manifestations de la pensée.

Les œuvres d'art constituent, d'abord, une partie considérable de la richesse immatérielle d'un pays. Il faut donc que l'Etat favorise la culture des beaux-arts et la conservation

de leurs chefs-d'œuvre, même, s'il est nécessaire, par certaines limitations apportées dans un but d'utilité publique, au droit absolu de jouissance et de disposition qui résulte de la propriété.

D'autre part, la création artistique vient d'une âme et s'adresse à des âmes, par l'intermédiaire des sens. Elle enveloppe dans une forme visible l'expression d'une idée et reflète les sentiments intimes d'un individu, puisque le style, dans l'art comme dans les lettres, c'est l'homme. Elle atteint par l'organe de la vue, l'intelligence et la sensibilité non seulement d'un spectateur isolé, mais souvent de la multitude.

Il faut donc que les pouvoirs qui ont mission de faciliter la propagation du bien et de combattre la contagion du mal, de sauvegarder contre toute atteinte la paix sociale et la morale publique, exercent une surveillance sur les œuvres d'art livrées à la publicité.

Sans oublier que l'art doit, dans les limites de l'honnêteté, rester libre et n'a pas à recevoir une direction de l'Etat, radicalement incompétent en esthétique ; mais en se souvenant aussi que l'artiste, s'il n'a pas nécessairement pour fonction sociale de moraliser, a néanmoins pour devoir de ne point nuire en démoralisant, on admettra un droit limité d'intervention de l'Etat dans les manifestations de la pensée artistique. L'autorité suprême, en effet, a qualité pour garantir la libre expansion de celle-ci, tant qu'elle demeure inoffensive, pour en réprimer les écarts, quand elle devient funeste à l'ordre et aux mœurs, enfin, pour seconder les efforts des artistes quand leurs travaux tendent réellement au bien général.

Nous en avons dit assez, croyons-nous, pour démontrer que l'art et le droit ont de nombreux points de contact ; que certains progrès dans la législation peuvent favoriser

le développement de la production artistique, et que la société a tout à gagner à ce que les artistes soient, avec une égale vigilance, soutenus dans leurs justes revendications et encouragés autant qu'astreints à l'accomplissement de leur devoirs.

Le groupement des questions juridiques qui intéressent les arts figuratifs, a permis de signaler l'importance de leur rôle dans l'activité nationale et l'influence profonde qu'ils exercent tant au point de vue moral, qu'au point de vue matériel. On peut conclure de cette étude que les lois doivent protéger l'art, l'artiste et aussi l'amateur des choses artistiques, mais que tous ceux qui goûtent les jouissances esthétiques et cultivent les beaux-arts, ont le devoir de respecter, en se livrant à leur attrait, les principes de justice et de conservation morale qui sont la base de toute société, et à l'empire desquels ne sauraient échapper, ni la fantaisie individuelle, ni le talent, ni même le génie.

Vu :

Lyon, le 25 mai 1900,

Le Président de la thèse,

P. PIC

Vu :

Lyon, le 31 mai 1900.

Le Doyen de la Faculté,

E. CAILLEMER.

PERMIS D'IMPRIMER :

Lyon, le 31 mai 1900.

*Le Recteur de l'Académie, président
du Conseil de l'Université,*

GABRIEL COMPAYRÉ.

BIBLIOGRAPHIE

- ACOLLAS. — La propriété littéraire et artistique, Paris, 1886.
- ALLMER et DISSARD. — Inscriptions antiques.
- AMAR. — Droit d'auteur sur les œuvres des arts figuratifs. Turin, 1896.
- ANCILLON DE JOUY. — La propr. artis. en dr. romain et en dr. franç. Th. 1880.
- ANSOREMA. — Tratado de la propiedad intelectual en España. Madrid, 1894.
- Archives de l'Art français* (A. de Montaiglon).
- ASSELINÉAU. — Condition des gens de lettres et des artistes à Rome. De la collaboration. Th. 1896.
- BARBIER. — Loi sur la presse.
- BASTIDE. — L'Union de Bernede 1886 et la prot. internat. 1890 (Th).
- BAZIN. — Condition des artistes dans la société grecque, 1866.
- BEKAERT. — Préservation légale du patrimoine artistique. Gand, 1895.
- BIGEON. — La photographie et le droit, 1893, Mendel.
- BLANC. — De la contrefaçon en tous genres, 1855.
- BLANC et BEAUME. — Code de la prop. indust., littér. et artist.
- BORSCHGRAVE (DE). — Droits des art. étr. en Belgique. *J.de Clunet*, 87.
- BOMPAIX. — Répertoire de jurispr. à l'usage des architectes, 1892.
- BOURDEILLETTE. — Etude sur la propr. littér., artist., et indust., 1894.
- BOUSSOD. — Contrefaçon des œuvres d'art aux Etats-Unis, 1888.
- BRÉDIF. — Protection des œuvres photogr., 1894 (Rousseau (Th.))
- BRICON. — Condition des artistes en Grèce et à Rome. Droits d'auteurs dans les rapports internationaux Th., 1888.

- L.-BRUN (Joseph). — Marques de fabrique et de commerce, 1894.
- BULLOZ et DARRAS. — La propriété fotogr. et la loi française, 1890.
- CAHIER. — Mélanges d'archéologie.
- CAILLEMER. — La propr. litt. à Athènes. — Daremberg (V^o Artifices).
- CALMELS. — Propriété et contrefaçon des œuvres de l'intelligence.
- CASATI. — La propriété litt. et artist. *Revue pratique*, 1862.
- CHABOUILLET. — Catalogue du Cabinet des Médailles, 1858.
- CHAVEGRIN. — Notes sur la propr. artist. en divers pays. *J. Clunet*, 1895-96.
- CHENEVIÈRE. — Répression de l'outrage aux bonnes mœurs, 1892.
- COLLIGNON. — La sculpture grecque.
- COLLIN. — Droit des aut. et des art. en dr. romain, franç., intern. Th. 1894.
- COMETTANT. — La propr. intellect. au point de vue de la morale et du progrès.
- CONSTANT. — Code général des droits d'auteur, 1888.
- COPINGER (W.) — The Law of copyright in Works of literature and art (London. 1893).
- COUHIN. — La propriété indust., artist., littér., 1899.
- DAREMBERG et SAGLIO. — Dict. des antiquités grecques et romaines.
- DARRAS. — Droits des auteurs et des artistes dans les rapp. intern. 1887. Traité de la contrefaçon, 1895. — Droits des auteurs et artistes étrangers dans les Echelles du Levant (*Dr. d'auteur*, 15 décembre 1895).
- DAVANNE. — Protection légale des œuvres fotogr., 1895 (Congr. d'Amsterdam).
- DELALAIN et LYON-CAEN. — Lois franç. et étrang. sur la propr. litt. et artist., 1889 (Suppl. 1896).
- DELALANDE. — Propriété littéraire et artistique, 1880 (*Rev. prat.*, 1879).
- DEMANGE. — Propriété artistique dans les arts du dessin, 1898 (Th.).
- DEMANGEAT. — Condition civile des étrangers en France.
- DÉZOBRY. — Rome au siècle d'Auguste, 1874.
- DUCREUX. — Dessins et modèles de fabrique, 1898.
- DUFOURMANTELLE. — Législation industrielle.
- EICHMANN. — Traités de comm. concernant les attributions consulaires en matière de propriété artistique, Berne, 1886.
- EISENMANN. — Contrat d'édition et autres louages d'œuvres intellect., 1894.
- FABREGUETTE. — Des infractions de la parole et de la presse. 1884.

- FIRMIN-DIDOT. — Essai sur l'histoire de la gravure sur bois, 1863.
- FLINIAUX. — Propriété industr., littér. et artistique, 1879.
- FOLLEVILLE (de). — Propriété littér. et artist., 1877.
- FONTANILLE. — Les œuvres photogr. et leur protect. légale (*Gaz. Trib.*, 21 oct, 1895).
- FRIEDLAENDER. — Mœurs romaines du siècle d'Auguste. 1865.
- GARCIA. — Trat. de la propiedad intell. en España. Barcelone, 1893.
- GARNIER. — Histoire de la Céramique.
- GASTAMBIDE. — Traité de la contrefaçon.
- GAUDRY. — Législation des cultes. — Traité du Domaine.
- GELLER (Leo). — Gesetz betreffend das Urheberrecht. Vienne, 1896.
- GFELLER. — La protection immatérielle en Suisse.
- GHICA. — La propr. lit. et art. en Roumanie, 1899 (Th.).
- GIRAUD. — Les industries d'art à Lyon.
- GRUNEWALD. — La photographie au congrès de Berne.
- GUIFFREY. — Propriété intellectuelle dans le Droit et l'Histoire, 1864.
- HARMAND. — Rapport sur la propriété artistique en matière d'architecture (Associat. litt. artist., 1892). — Protection de l'architecture et Union de Berne (*L'Emulation*, août 1895). — Réglementation du contrat d'édition (*Bulletin des Sciences écon. du comité des travaux histor.*, 1834).
- HEUZEY. — Statuettes assyriennes.
- HOLCOMBE. — International copyright.
- HOTTOT. — Contrefaçon des œuvres d'art en Amérique, 1885 (Paris).
- HUARD (Adrien). — La propriété industr., litt. et artist. 1863.
- HUARD (G). — Des contrats entre auteurs et éditeurs, 1889.
- HUARD et MACK. — Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de propriété litt. et artistique, 1895.
- JEANLET. — Protection des œuvres de la pensée, 1889, Bruxelles.
- KAMINSKI. — Propriété littéraire en Russie (Assoc. litt. artist., 1895).
- KATZ. — Protection du droit d'auteur en architecture. Berlin.
- KERATRY (De). — Manuel pratique pour l'enregistrement des œuvres d'art aux Etats-Unis, 1895.
- KOHLER (J.). — Die idee des geistigen Eigenthum. Fribourg, 1894.
- LABORDE (de). — Comptes des bâtiments royaux.
- LAPORTERIE. — Du délit en matière d'art. Th. 1898.
- LARDEUR. — Du contrat d'édition en matière littéraire. Th. 1894.
- LAVIGNE (de). — Conv.internat. pour la prot. artistique, 1891, Paris.
- LECOY DE LA MARCHE. — Les manuscrits et la miniature.

- LENORMANT (F.). — La monnaie dans l'antiquité, t. III, 1879.
- LEPELLETIER. — La prohibition d'exporter les œuvres d'art en Italie. (*Clunet*, 1896, p. 952).
- LERMINA. — Rapp. Congr. de Berne. (*Dr. d'auteur*, 15 oct. 1896).
Rapp. au Congr. de Monaco, 1897. Nécessité de centraliser à Berne l'enregistrement des œuvres litt. et artist. (*Ass. litt.*, 1883).
- MACK (Ed.). — Durée du dr. d'auteur, 93. — Perpét. du droit d'auteur, 97.
- MAILLARD. — Principes à unifier dans les pays de l'Union de Berne (*Associat. litt. artis.*, 1895).
- MARCHI. — La propriété artistique en Turquie et en Egypte.
- MARRY. — Contrefaçon en matière de propr. industr. litt. et art. 99.
- MARTHA. — L'Art étrusque.
- MARTIN. — Prot. des œuvres art. et litt. dans les rapp. intern. (Th.).
- MASPERO. — Histoire ancienne des peuples de l'Orient.
- MEYER (Bruno). — Prot. du droit d'auteur en fotogr. Berlin, 1895.
- MICHEL. — Propr. litt. et art. et tarifs protecteurs. (*Econ. Franc.*, 6 juin 91).
- MOLINIER (A.). — Les Manuscrits.
- MOMMSEN et MARQUARDT. — Manuel d'antiquités romaines.
- MONTAGNON. — Principes de la législation du droit d'auteur.
- MONTAIGLON (DE). — Mémoire de l'Académie de Peinture.
- MOREL. — Articles dans le *Droit d'auteur*.
- MORILLOT. — Personnalité du droit de copie (*Revue pratique*, 1872).
— Nature du droit d'auteur (*Revue pratique* 1878). — Protection accordée aux œuvres d'art en Allemagne, 1878.
- MOURLON. — Propriété litt. et artist. (*Revue pratique*, 1864).
- MUNTZ. — Histoire de l'Art pendant la Renaissance, 1891.
- NICOLAU. — La propr. litt. et artist. au point de vue intern. (Th. 1855).
- NION. — Droit civil des auteurs, artistes, inventeurs.
- NIPPOLD. — 17^e Congress in Dresden.
- OSTERIEH. — Principes du droit international. privé dans les conflits de droits d'auteurs (*Assoc. litt.*, 1895).
- PALISSY (B.). — Discours admirable de l'art de la terre.
- PASCAUD. — Le contrat d'édition en matière artistique ou littéraire, 1894.
- PASSY, MODESTE et PAILLOTE. — La propriété intellectuelle.
- PATAILLE. — *Annales de la propriété industrielle, littér. et artistique*.
- PATAILLE et HUGUER. — Code intern. de la propr. indust. artist. et litt., 65.

- PELLETIER et DEFERT. — Proc. en mat. de contr. industr. et art, 79.
- PENSA (R.). — La propriété artistique architecturale (*Bulletin de l'Union des syndicats des archit. français*, décembre 1894).
- PESCATORE. — Les trésors d'art au point de vue juridique, (*Giornale delle leggi*, 1877, n° 1).
- PIC (F.). — Dissertations sur la propriété littéraire et la librairie chez les anciens, 1828.
- PIC (P.). — Législation industrielle, 1894.
- PICOT (G.). — Le dépôt légal et nos collections nationales (*Revue des Deux-Mondes*, février 1883).
- POUILLET. — Traité de la propriété littéraire et artistique, 1894. — Traité des dessins et modèles de fabrique.
- POUILLET, MARTIN-SAINT-LÉON et PATAILLE. — Dictionnaire de la propriété indust., littér. et artist., 1887.
- QUATREMÈRE DE QUINCY. — L'idéal dans les arts du dessin.
- RENAULT. — La propr. litt. et artist. internat. (*J. Clunet*, 78).
- RENDU et DELORME. — Traité du Droit industriel, 1855.
- RENOUARD. — Traité des droits d'auteurs,, 1838.
- ROBERT (L.). — Catalogue du Musée d'Artillerie, t. III.
- ROBERT. — Propriété littér. et artist. (*Revue prat.*, 1870, 1871).
- RÆTHLISBERGER. — Nouveaux traités sur la prop litt. et artistique. (*J. Clunet*, 1896, p. 538).
- ROLLAND (DE). — Protection des œuvres litt. et artist. dans les rapports internat. (Monaco, 1896).
- ROMBERG. — Etudes sur la prop. litt. et artist., 1892. Bruxelles.
- ROSMINI. — Droits des auteurs étrangers en Italie (*J. Clunet*, 1890).
- RUDELLE. — Des rapports entre auteurs et éditeurs, 1898.
- ROUGIER (P.), La liberté commerciale.
- SALLEILLES. — La législation italienne relative à la conservation des monuments et objets d'art, 1894.
- SAMHAMMER. — Réforme de la législ. relat. aux photographies, 1893.
- SAUVEL. — Des œuvres fotogr. et de leur protection légale, 1880. — La photographie devant les Chambres, 1881. — La propriété littéraire et artistique dans les colonies françaises, 1828.
- SAY (Léon). — Dict. d'Econom. polit (V. Propr. intellect.).
- SCHEELE (Von). — Le droit d'auteur en Allemagne (Leipsig, 1892).
- SEIDLITZ (DE). — La propriété artistique et la contrefaçon d'après d'anciens exemples (*Gaz. des Beaux-Arts*, oct. 1895).
- LE SENNE. — Traité des Droits d'auteur, 1849.

- SILVY. — Dr. des aut. et des art. sur leurs œuvres au point de vue internat. (Th. 94).
- SOLEAU (E.). — Etude sur la propriété des modèles d'art appliqué à l'industrie, 1897.
- SUTTER (Von). — Droit d'auteur international (Autriche).
- VARIGNY (DE). — La propriété littéraire et artistique en France et aux Etats-Unis (*Revue des Deux-Mondes*), 15 mai 1890, p. 360).
- VASARI. — Vie des peintres.
- VAUNOIS. — La liberté du portrait, 1894. — La révision de la Convention de Berne (Associat. litt. 1805). — Le petit code du photographe (*Journal des photographes*). — La condition et les droits des artistes jusqu'à la Révolution, 1892. — La propriété artistique. — La protection internationale du droit des auteurs, en Angleterre, au Mexique, etc (*Droit d'auteur*, 1894, 1895). — Commentaire de la loi du 9 février 1895 (*Bulletin des lois nouvelles*, 1895).
- WAUWERMANS. — Droit des auteurs en Belgique. Bruxelles, 1894.
- WEISS. — Droit international privé, 1894.
- VOITGLANDER. — Droit d'édition. Leipzig, 1893.

Périodiques

- Annales de la Propriété industrielle, artistique et littéraire.*
- Annuaire de Législation étrangère.*
- Annuaire du Syndicat de la propriété artistique* (Paris, rue d'Athènes, 3 bis).
- Bulletin de la Société de Législation comparée.*
- Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale* (Paris, Hôtel des Sociétés savantes, rue Serpente).
- Journal de droit international privé* (Clunet).
- Journal des Economistes.*
- Comptes-rendus des congrès artistiques, — des congrès internationaux de photographie (Guthier-Villars), Paris.
- Revue pratique de Droit français.*
- Gazette du Palais.*
- Gazette des Beaux-Arts.*
- Gazette des Tribunaux.*
- Le Droit d'auteur* (Organe du bureau international de l'Union de Berne)

Bulletin de l'Union syndicale des architectes français.

Bulletin du Photo-Club.

Pandectes françaises.

Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (Organe de l'association allemande pour la propriété intellectuelle). Berlin, Carl Heymanns Verlag.

TABLES DES MATIÈRES

I. — Table analytique

	Pages.
AVANT-PROPOS.....	5
INTRODUCTION HISTORIQUE	21
I. ANTIQUITÉ.....	21
1. Considérations générales.....	21
2. Peuples de l'Orient.....	27
3. La Grèce.....	29
1. L'art grec.....	29
2. Condition des artistes grecs.....	30
3. Droits des auteurs d'œuvres d'art.....	34
4. Rome.....	43
1. L'art romain.....	43
2. Condition des artistes romains.....	49
3. Droits des auteurs d'œuvres d'art.....	54
II. TEMPS MODERNES.....	58
1. Considérations générales.....	58
2. Condition et organisation des artistes dans l'an- cienne France.....	60
3. Droits des auteurs d'œuvres d'art.....	75
Conséquences de l'invention de l'imprimerie.....	78
Le privilège.....	80
Formation de la théorie du droit d'auteur.....	82

PREMIÈRE PARTIE

L'œuvre et l'auteur.

Chapitre premier. — LA THÉORIE	87 et 90
§ 1. <i>Droit des artistes à une protection légale</i>	90
§ 2. <i>Divers systèmes de protection légale</i>	101
1. Récompense nationale	101
2. Domaine public payant	101
3. Monopole d'exploitation	103
§ 3. <i>Classification du droit de propriété artistique</i>	107
Droit naturel	109
Droit réel	112
Droit mobilier	119
Droit exclusivement attaché à la personne	119
Chapitre II. — PRINCIPES GÉNÉRAUX DE LA LÉGISLATION FRANÇAISE	121
1. Reconnaissance du droit des auteurs à la protection	123
2. Système français de protection artistique	124
Durée du droit	126
Conditions d'exercice, dépôt	128
3. Classification du droit de propriété artistique	131
Chapitre III. — NATURE ET CARACTÈRES DISTINCTIFS DE L'ŒUVRE D'ART	136
Chapitre IV. — CONCOURS DE LA PROTECTION ARTISTIQUE ET DE LA PROTECTION INDUSTRIELLE	141
SECTION I. — <i>L'œuvre d'art, dessin ou modèle de fabrique</i>	141
1. Dessins et modèles sans caractère artistique	143
2. Dessins et modèles d'art industriel, ou d'art appliqué à l'industrie	143
1 ^{er} Syst. Protection uniquement industrielle	144
1. Théorie de la faible importance artistique	147
2. Théorie de la destination principale	149
3. Théorie du mode de reproduction	152
2 ^e Syst. Cumul des deux protections	153

	Pages
SECTION II. — <i>L'œuvre d'art, marque de commerce ou de fabrique</i>	161
Chapitre V. — CONCEPTION DE L'ŒUVRE D'ART.....	165
1. <i>Phases constitutives de la conception</i>	166
2. <i>Caractère nécessaire pour la protection : Nouveauté.</i>	168
1. <i>Invention totale</i>	168
2. <i>Interprétation nouvelle</i>	168
3. <i>Combinaison nouvelle</i>	169
3. <i>Effet de la conception</i>	169
Chapitre VI. — EXÉCUTION DE L'ŒUVRE D'ART.....	174
SECTION I. — Conditions relatives à l'œuvre.....	174
§ 1. <i>Principes généraux</i>	175
1. <i>Caractère artistique</i>	175
2. <i>Nouveauté ; types conventionnels</i>	175
§ 2. <i>Application des principes aux différentes branches de l'art</i>	178
1. <i>Arts graphiques</i>	178
a. <i>Arts originaux</i>	178
b. <i>Arts de reproduction</i>	180
1. <i>Gravure et dérivés</i>	180
<i>Affiches d'art</i>	183
2. <i>Photographie</i>	186
2. <i>Arts plastiques</i>	195
a. <i>Sculpture</i>	196
b. <i>Architecture</i>	203
c. <i>Créations de fantaisie</i>	209
d. <i>Art des jardins</i>	211
e. <i>Compositions scéniques</i>	211
SECTION II. — Conditions relatives à l'artiste.....	213
§ 1. <i>Qui peut être considéré légalement comme auteur ?</i>	213
1. <i>Sens légal du mot auteur</i>	213
2. <i>Qui peut être auteur</i>	214
3. <i>Acquisition de la qualité d'auteur</i>	215
4. <i>Preuve de la qualité d'auteur</i>	218
§ 2. — <i>Droits et devoirs de l'artiste dans l'exécution de l'œuvre</i>	219
I. <i>Non appropriation des types dans le domaine public.</i>	219

	Pages
a. Modèles empruntés à la nature.....	220
b. Monuments.....	220
c. Scènes de la vie publique.....	221
Sujet identique traité dans un art différent.....	221
II. <i>Respect de la propriété artistique acquise à autrui</i>	222
1. <i>Œuvres d'autrui</i>	222
1. Profit tiré pour l'inspiration.....	223
2. Imitation.....	224
3. Copie conforme.....	224
4. Copie d'étude.....	225
5. Copie pour l'usage personnel.....	225
6. Transport dans un art différent.....	226
7. Reproduction ironique ou parodie.....	227
2. <i>Œuvres personnelles devenues la propriété d'autrui</i>	228
Droit de répétition.....	228
1. Répétition servile.....	228
2. Répétition avec variantes manifestes...	229
3. Emploi des formes usuelles.....	230
4. Permanence du style personnel.....	230
III. <i>Respect de la convention</i>	231
Illustrations d'ouvrages.....	231
Portraits.....	232
Livraison de la commande.....	232
Inexécution de l'œuvre : involontaire ; volontaire.....	232
IV. <i>Droit des personnes représentées</i>	234
Base du droit du modèle.....	235
Consentement du modèle.....	236
Portraits.....	236
Reproductions de portraits.....	236
Caricatures.....	238
Peinture d'histoire.....	239
Photographie.....	240
V. <i>Respect des droits de la société</i>	241
Chapitre VII.— LES DIFFÉRENTS DROITS DE L'ARTISTE SUR SON ŒUVRE.....	242
SECTION I. — Propriété matérielle de l'œuvre d'art.....	242
I. <i>Emploi des matériaux d'autrui</i>	243

II. <i>Œuvres commandées</i>	245
1. Esquisses, ébauches, maquettes	245
2. Œuvre inachevée.....	246
<i>a.</i> Propriété.....	246
<i>b.</i> Perte de l'œuvre.....	246
<i>c.</i> Résolution du contrat et dommages-intérêts	248
3. Œuvre terminée.....	249
Droit de livrer.....	249
Droit aux honoraires.....	250
III. <i>Propriété matérielle dans les arts de reproduction</i>	251
1. Gravure et dérivés	251
<i>a.</i> Originaux	251
<i>b.</i> Planches et types de reproduction.....	252
<i>c.</i> Épreuves.....	252
2. Photographie (clichés et épreuves)	253
SECTION II. — Propriété artistique.....	259
I. <i>Droit moral</i>	260
1. Droit au respect de la personnalité.....	260
<i>a.</i> <i>Signature</i>	261
Suppression	262
Substitution ou altération.....	263
Usage abusif.....	264
Reconnaissance.....	264
<i>b.</i> <i>Réputation artistique</i>	264
Hypothèses ou le respect de la personnalité peut être violé.....	265
2. Droit à l'intégrité de l'œuvre.....	267
1. Œuvre dont l'auteur est encore proprié- taire	267
2. Œuvre aliénée. Illustrations.....	267
3. Œuvre tombée dans le domaine public	269
Limites du droit. Destruction de l'œuvre.....	269
Droit au titre de l'œuvre.....	271
II. <i>Droit pécuniaire d'exploitation</i>	271
Chapitre VIII. — EXPLOITATION DE L'ŒUVRE ET DU DROIT D'AUTEUR.....	274
SECTION I. — Publication de l'œuvre.....	274
§ 1. Nature et effets de la publication	275

	Pages
1. <i>Exposition ou exhibition</i>	277
1. Portraits	280
2. Œuvres injurieuses ou diffamatoires.....	281
3. Œuvres immorales.....	283
4. Œuvres contrefaisantes.....	283
2. <i>Reproduction ou édition</i>	284
§ 2. Capacité requise pour la publication.....	285
SECTION II. — Jouissance et disposition de l'original.....	288
SECTION III. — Jouissance et disposition du droit d'auteur.....	290
1. Exploitation par l'auteur ou ses héritiers.....	291
2. Transmission à un tiers.....	294
3. Exploitation par un tiers.....	306
Contrat d'édition.....	306
Modalités de la cession faite à un tiers.....	308
Infraction aux clauses du contrat.....	312
Chapitre IX. — SANCTION LÉGALE DES DROITS DE L'AUTEUR.....	314
A. Sanction du droit pécuniaire.....	315
1. Contrefaçon proprement dite.....	315
2. Faits assimilés.....	320
3. Autres atteintes aux droits de l'auteur.....	321
B. Sanction du droit moral.....	323
Organisations de défense et de protection artistiques...	324
Chapitre X. — LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE EN DROIT INTERNATIONAL.....	328
SECTION I. — <i>Droit commun en matière de protection internationale de la propriété artistique</i>	329
§ 1. Protection, en France, des artistes étrangers et des œuvres étrangères.....	330
1. Artistes étrangers.....	330
2. Œuvres étrangères.....	333
§ 2. Protection, à l'étranger, des artistes français et des œuvres françaises.....	335
1. Artistes français.....	335
2. Œuvres françaises.....	336
SECTION II. — <i>Droit conventionnel</i>	337
§ 1. « Union internationale » de Berne.....	339
a. Artistes protégés.....	339
b. Œuvres protégées.....	340
c. Etendue et conditions de la protection.....	340

	Pages
§ 2. Autres traités de protection artistique.....	342
Appendice.....	344

DEUXIÈME PARTIE

L'œuvre et l'acquéreur.

Chapitre premier. — L'ŒUVRE ET LA CLASSIFICATION LÉGALE DES BIENS.....	350
§ 1. — Œuvres d'art mobilières.....	350
§ 2. — Œuvres d'art immobilières.....	352
Chapitre II. — DROITS DE L'ACQUÉREUR SUR L'ŒUVRE.....	355
§ 1. — Application des règles ordinaires du droit de propriété.....	356
1. <i>Œuvres anciennes</i>	356
1. <i>Jus utendi</i>	356
2. <i>Jus fruendi</i> : exposition, location, prêt, jouissance exclusive.....	358
3. <i>Jus abutendi</i>	361
Droits réels autres que la propriété.....	362
2. <i>Œuvres modernes</i>	362
1. Réunion des deux propriétés.....	362
2. Propriété matérielle séparée du droit de reproduction.....	363
§ 2. — Restriction au droit de propriété en matière d'œuvres d'art.....	363
1. <i>Restrictions imposées dans l'intérêt privé des tiers</i>	363
1. Droit moral.....	363
2. Droit pécuniaire.....	365
Reproduction. Location et exposition. Usurpation de signature.....	365
2. <i>Restrictions dans l'intérêt de la société</i>	367
Chapitre III. — TRANSMISSION DU DROIT DE PROPRIÉTÉ MATÉRIELLE DE L'ŒUVRE D'ART.....	368
1. Occupation: le trésor.....	368
2. Succession: les portraits et souvenirs de famille....	370

	Pages
3. Transmission entre vifs.....	373
1. Erreur. — Aperçu sur la jurisprudence.....	373
2. Dol. — Fabriques d'antiquités.....	378
Garantie des défauts cachés.....	382
Garantie spéciale d'une qualité.....	384
Ventes publiques ; vente publique de marchandises neuves.....	384
Commerce de brocanteur.....	386
Colportage d'œuvres graphiques imprimées.....	387

TROISIÈME PARTIE

L'œuvre et la société.

Chapitre premier. — RÔLE ÉCONOMIQUE DES ŒUVRES D'ART.....	389
1. L'œuvre d'art source de richesse.....	390
2. L'œuvre d'art et l'histoire.....	396
3. Rôle des arts figuratifs dans l'instruction.....	398
4. Rôle des arts dans l'éducation.....	401
5. Mission pacificatrice de l'art.....	402
6. Administration des Beaux-Arts.....	405
7. Mesures fiscales intéressant les beaux-arts.....	407
Chapitre II. — INTERVENTION DE L'ÉTAT DANS LA CONSERVATION DES ŒUVRES D'ART.....	410
1. Imprescriptibilité et inaliénabilité des œuvres du du domaine public.....	412
Eglises.....	417
2. Institutions administratives pour la conservation des richesses artistiques.....	425
Monuments.	
1. <i>Civils</i>	425
2. <i>Religieux</i>	426
3. <i>Historiques</i>	427
3. Mesures légales de conservation.....	429
Répression des actes de destruction.....	429
Mesures de conservation : circulaires, inventaires, classement.....	430
4. Mesures contre l'exportation.....	434
Lois de la guerre.....	436

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

477

Pages

Chapitre III. — INTERVENTION DE L'ÉTAT DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA RICHESSE ARTISTIQUE.....	439
Education artistique.....	440
1. Enseignement.....	440
2. Musées.....	441
3. Expositions.....	442
Chapitre IV. — POLICE DES BEAUX-ARTS.....	444
1. L'œuvre, expression d'idées.....	444
2. Délits commis au moyen de l'œuvre d'art.....	446
CONCLUSION	455
BIBLIOGRAPHIE	461
TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.....	469
TABLE ALPHABÉTIQUE.....	428



